Nicht f. d. Austausch

Das Nachwirken der antiken komischen Dichtung in den Werken von Rabelais

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Von

Günter Kummer
aus Berlin

Tag der Promotion: 30. 6. 1937

Tag der mündlichen Prüfung: 18. 2. 1937

Dr. Emil Ebering, Berlin NW 7, Mittelstraße 29.

P 92

Berichterstatter: Prof. Dr. Eduard Wechssler
Prof. Dr. Stroux

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Arbeit erscheint im Verlag von Dr. Emil Ebering als Heft der Zeitschrift „Denkform und Jugendreihe“, herausgegeben von Prof. Dr. Eduard Wechssler.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung: Problemstellung 5

Übereinstimmungen des Gargantua und Pantagruel mit der antiken komischen Dichtung 8

Die antike komische Dichtung in Rabelais' Werk 21

Aristophanes 24

Lucian 31

Plautus und Terenz 35

Theophrast 37

Komisches von anderen antiken Schriftstellern 38

Komisch-burleske Züge und ihre Parallelen in der Antike . . . 42

Figuren 48

Gargantua 49

Pantagruel 51

Frere Jean 54

Panurge 57

Nebenfiguren 61

Namen 63

Phallus 71

Commedia dell'arte 73

Rabelais als Vermittler der Tradition 78

Rabelais als Quelle zur Zeitgeschichte 81

Satire 103

Rabelais' Weltanschauung das Ergebnis seiner Weltbetrachtung vom Standpunkt des komischen Dichters aus 120

Literaturverzeichnis 125

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535702_0111

Einleitung.

Wir alle wissen, daß das gesamte europäische Kultur- und Bildungswesen bis in die Einzelheiten hinein noch heute von dem zehrt, was uns aus der Antike überliefert worden ist. Die philosophischen Systeme und Gedanken der antiken Denker finden sich zwar in mannigfaltigen Abwandlungen, aber dennoch immer deutlich erkennbar, in den Werken der Dichter und Denker der nachantiken Zeit wieder. Von der antiken Dichtung haben wir vielfach die Formen und Kunsttheorien übernommen. Immer wieder gab es Zeiten, in denen die führenden Geister das Gedankengut der Antike mit Bewußtheit wieder aufnahmen und es weiter verarbeiteten, Zeiten, wo man uns die Werke der Griechen und Römer als nachahmenswerte Vorbilder pries.

Aber nicht nur die Philosophie, nicht nur die Naturwissenschaft, nicht nur die erhabene Dichtkunst zehrt von antikem Geiste. Auch die komische Literatur hat aus der Antike ein reiches Erbe übernommen. Albrecht Dieterich, Hermann Reich und andere haben bereits darauf hingewiesen. Besonders Hermann Reich hat zu dieser Frage in seinem Werk „Der Mimus" ein umfangreiches Material zusammengetragen. In seiner Begeisterung für den antiken Mimus, oder die Volkskomödie, wie man diese Erscheinung auch nennen kann, geht er allerdings so weit, daß er sämtliche komische und burleske Dichtung im nachantiken Europa auf den Mimus, das heißt die aus dem Phalluskult entstandene volkstümliche Kunst der wandernden Schauspieler, zurückführen wollte.

Es ist kaum zu bestreiten, daß die mimische Posse und die spätere Atellane einige Wesenszüge aufweisen, welche einen möglichen Einfluß der ersteren auf die Atellane nahelegen. Wir wollen jedoch im folgenden vorsichtig genug sein, diesen gan-

zen noch nicht restlos geklärten Fragenkreis nicht in dem einen oder anderen Sinne entscheiden zu wollen. Wir begnügen uns damit, nachzuweisen, welche Wesenszüge der uns erhaltenen Denkmäler der Atellane, wie überhaupt der antiken Komödie in Rabelais wiederkehren, und welcher Art der erkennbare Einfluß der genannten antiken Dichter auf Rabelais gewesen ist.*)

Hermann Reich selbst hat bereits auf die burlesk-komischen Züge bei Rabelais aufmerksam gemacht. Immer wieder hat auch mein verehrter Lehrer, Eduard Wechssler, dem ich die Anregung zu dieser Arbeit verdanke, in seinen Vorlesungen und Seminarübungen darauf hingewiesen, hat sie erklärt und gedeutet.

In der Tat liegt die Ähnlichkeit mit der antiken komischen Dichtung in Rabelais' Werk so offen zutage, daß es eigentlich zu verwundern ist, wie es kommt, daß bisher noch nichts Ausführlicheres über dieses Thema veröffentlicht worden ist.

Vielleicht ist es die ungeheure Fülle der mimischen Bilder und Gedanken, die eine klare Übersicht und Sonderung zunächst nicht zu ermöglichen scheint. Man denke: fünf Bücher voll unerschöpflichen Lachens, eine Unzahl von Gestalten und Erscheinungen. Vielleicht ist ein immer noch weit verbreitetes Vorurteil der Grund zu dieser eigenartigen Lücke. Den immer noch vorhandenen Verächtern der „niederen Kunst" möchte man das Wort eines der Altmeister unserer Wissenschaft entgegenhalten: „Philologie ist die Wissenschaft von dem, was dasteht".

Es handelt sich bei dieser Arbeit im wesentlichen um folgende Probleme:

1. Welches sind die komischen Züge bei Rabelais in Bezug auf Form und Ausdruck und Inhalt und woher hat Rabelais diese Züge?
2. Wie steht Rabelais innerhalb der Überlieferung als Sammelpunkt und als Ausgangspunkt?

---

*) Wo das Wort „Mime" gebraucht worden ist, hat es den Sinn, den es bei Schiller hat:

Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze,

also im Sinne von Schauspieler schlechthin.

3. Welches ist die Wirkung der burlesk-komischen Dichtung auf die Weltanschauung von Rabelais?
4. Welche Bedeutung hat die burleske Dichtung im Zeitalter des Rabelais im allgemeinen und bei Rabelais im besonderen für diese Zeit?

Innerhalb dieser großen Fragen werden wieder viele Einzelprobleme auftauchen. Auch wird es nicht zu vermeiden sein, daß bei Behandlung des einen Problems auf ein anderes hinübergegriffen wird. Jedoch soll im Großen und Ganzen dieser vorgezeichnete Rahmen innegehalten werden.

Übereinstimmungen des „Gargantua et Pantagruel“ mit der antiken komischen Dichtung.

Rabelais ist von der antiken komischen Dichtung auf drei Wegen beeinflußt worden:

1. durch die zeitgenössische volkstümliche Dichtung,
2. durch die Commedia dell'arte,
3. durch die Antike unmittelbar.

Wie Wilhelm Hertz ausgeführt hat, haben die wandernden Schauspieler komische Typen und Stoffe aus dem alten Griechenland und Rom in alle Teile Europas getragen. Er hat weiterhin gezeigt, daß diese Schauspieler ihre Kunst auch auf die fahrenden clerici und die alten Sänger der germanischen Völker übertragen haben. So ist von vornherein die Voraussetzung dafür gegeben, daß die volkstümliche Literatur zur Zeit von Rabelais, wenn auch entfernt, im Zusammenhang steht mit der volkstümlichen, derbkomischen Dichtung der Antike.

Ebenso verhält es sich mit der Commedia dell'arte.

Die Hauptaufgabe dieser Arbeit wird also sein, das Verhältnis Rabelais' zur antiken komischen Literatur und zur Commedia dell'arte zu schildern. Für die zeitgenössische Literatur ist nur noch die Ähnlichkeit mit der antiken komischen Literatur aufzuzeigen, da bereits Adolf Krüper den Einfluß der volkstümlichen Literatur im Frankreich des 16. Jahrhunderts auf Rabelais in seiner Dissertation dargestellt hat.

Alle Züge, an denen Krüper die innere Verwandtschaft von Rabelais' Werk mit der zeitgenössischen volkstümlichen Literatur nachweist, lassen sich gleichzeitig als charakteristisch für die antike burleske Dichtung nachweisen, und zwar so überzeugend, daß diese Ähnlichkeit nicht anders zu erklären ist als aus

einer langen Tradition. Diese Annahme wird gestützt durch die Tatsache, daß zur Zeit des Rabelais Schauspielergesellschaften bestanden, deren Organisation mit der der antiken Schauspielergesellschaften Ähnlichkeit hat. Ebenso verhält es sich mit den zur Zeit von Rabelais üblichen komisch-burlesken Aufführungen und Umzügen. Berichte über Schauspielergesellschaften, ihre Aufführungen und Umzüge bringt Rabelais selbst.

Was uns am meisten an rein Äußerlichem zunächst auffällt, ist, daß Rabelais ganze Strecken seines Werkes in Dialogform gehalten hat, wie z. B. die Propos des buveurs im ersten Buche. Dies läßt auf einen engen Zusammenhang mit dem komischen Theater schließen, das Rabelais sehr geschätzt und häufig besucht hat, wie die Herausgeber des Werkes, denen man wissenschaftlichen Ernst nicht absprechen kann, in einer Fußnote bemerken. Die Rede, das Wort, so wie es gesprochen und nicht wie es geschrieben wurde, ist es, was das Werk des Rabelais so überaus lebendig macht, und was zuerst uns die komisch-dramatische Beseeltheit seines Schöpfers verrät.

Rabelais war allerdings in seiner Zeit von burlesker Kunst geradezu umgeben. Wie Wilhelm Hertz in der Einleitung zu seinem Spielmannsbuch ausführt, durchstreiften Mimen aller Art zur damaligen Zeit Europa. In Frankreich faßte man sie unter dem gemeinsamen Namen jongleurs oder menestrels zusammen. Letztere waren die, die im Dienste eines vornehmen Herren standen. Der Ursprung dieser jongleurs ist nach Hertz dreifacher Art. Zum Teil waren es direkte Nachkommen der antiken Wandermimen, andernteils sind es die Nachkommen der Barden, scopes, oder welche Namen sonst noch die alten germanischen und keltischen Sänger führten. Und schließlich waren es, an Zahl sicher nicht am geringsten, fahrende Schüler, lateinisch clerici, d. h. also Studenten, die wohl genügend Witz zu geistig schöpferischer Betätigung besaßen, aber entweder nicht genug Geld oder nicht genügend Energie zur Durchführung eines ordentlichen Studiums mitbrachten, und nun bettelnd, singend, spielend und dichtend die Lande durchwanderten, wie Hans Sachsens fahrende Schüler oder wie, um im Rahmen der Arbeit zu bleiben, Panurge, über den später noch gehandelt werden soll.

Wir wissen, daß eine Haupteigentümlichkeit der antiken

Komödie die *μίμησις βίου* die komisch verzerrende Nachahmung des Lebens, ist. Wir wissen ferner, daß die antiken Meister der Rhetorik besonders die Redefertigkeit der Mimen und ihre überaus lebendige Darstellungskunst achteten. Unter diesen beiden Gesichtspunkten betrachtet, erkennt man ohne weiteres eine auffallende Ähnlichkeit mit den Darbietungen der antiken burlesk-komischen Künstler.

Wenn Krüper allerdings für die Sprachbeherrschung und das Talent zur Neuschöpfung von Worten bei Rabelais kein Beispiel in der volkstümlichen Literatur findet, so liegt dies daran, daß er nur geschriebene Zeugnisse vorliegen hatte. Für uns verloren und nur aus den Berichten von Zeitgenossen oder aus den heutigen komischen Darstellungen zu erraten sind die zahlreichen Stegreifleistungen der komischen Darsteller. Was uns von Volkskomödien aus Rabelais' Zeit vorliegt, ist gewissermaßen nur der Rahmen, innerhalb dessen den Schauspielern noch genügend Möglichkeiten zur Stegreifschöpfung blieben. Man vergleiche aus heutiger Zeit damit, was die Schauspieler aus der nur in kurzen Sätzen skizzierten Urfassung der Auftrittsszene des Frosch in der „Fledermaus" gemacht haben.

Aus antiker Zeit sei ein Beispiel für die Neubildung eines Wortes genannt, das gleichzeitig ein prachtvolles Beispiel von Tonmalerei ist, die ja auch ein Zeichen der burlesken Kunst ist. Es ist das Wort *πομφολυγοπαφλάσμασιν*, das Aristophanes, der Vertreter der altgriechischen mimischen Komödie, neu gebildet hat, um das Geräusch nachzuahmen, das aus dem sumpfigen Wasser aufsteigende Gasblasen verursachen (Die Frösche, I, 250).

Zu den Charakteristiken, die aus erhaltenen antiken Dramen ebenfalls nicht in der Zahl, in der sie in Wirklichkeit vorhanden waren, zu erschließen sein dürften, gehören auch die Häufungen von grotesken Worten und Schimpfworten, und zwar aus demselben Grunde. Dennoch findet man bei Plautus, wo schon nicht mehr die tolle Ausgelassenheit der alten Atellane herrscht, Stellen, z. B. im Trinummus, Vers 1021 ff., in der ganze Reihen von Schimpfworten hervorgesprudelt werden.

Sehr richtig bemerkt Krüper, daß die Häufung von dergleichen Darstellungsmitteln ein Zeichen der Renaissance ist, die gern mit Reichtum prunkt, auch auf dem Gebiete der

Sprache. Deshalb ist auch alles Komische in Darstellung und Sprache bei Rabelais viel stärker gehäuft und reicher vorhanden als bei Plautus oder Aristophanes.

Allerlei Wortspiele finden wir auch schon in antiken Komödien belegt. Es ist zu erinnern an das Wortspiel aus Terenz (Andria, I, 3):

Inceptio est amentium, non amantium.

und an die kleine Wortspielerei in der Mostellaria des Plautus (716):

..... quo dolo a me dolorem procul pellerem.

die von Donner folgendermaßen wiedergegeben wurde:

Daß ich durch meine List mich der Last entledige.

Die Mostellaria des Plautus enthält (1110) ein Wortspiel mit dem Wort emungere, das im eigentlichen Sinne „ausschneuzen" und im übertragenen Sinne „prellen" bedeutet.

Ein Wortspiel ähnlicher Art ist das bekannte Wort Christi zu Petrus: Tu es Petrus ... = Du bist „der Fels"; auf Dir will ich meine Kirche bauen. Jedoch hat sich dieses Wort erst durch die lateinische Version ergeben.

Ein wenn nicht wahres, dann doch gut erfundenes Beispiel bietet H. Sienkiewicz in „Quo vadis?":

Als sich die Gallier unter Vindex gegen den Sänger auf dem römischen Kaiserthron, gegen Nero, erhoben, soll der spottlustige Pöbel von Rom das Wort geprägt haben:

Canendo excitavit Gallos.

Durch sein Singen (Krähen) hat er die Gallier (Hähne) gereizt. Das Spiel mit dem Worte gallus lebt noch heute darin fort, daß die Franzosen den Hahn als Wappentier führen. Die französischen Sportler auf der Olympiade trugen ihn auf ihren Trainingsanzügen gestickt oder als kleine Anstecknadel. Eine ausführliche Darstellung und Aufzählung der Wortspiele im Lateinischen bietet E. Wölfflin, Das Wortspiel im Lateinischen, 1887, Stzl. Ba. Ak.

Die antiken Sprachen eignen sich aber weniger zu Wortspielen als die französische, die geradezu dazu gemacht zu sein scheint. Fast in jedem Kapitel von Rabelais, fast auf jeder Seite sogar, findet man Wortspiele. Man muß dabei auch be-

denken, daß einige Wortspiele uns verborgen bleiben und nur den Zeitgenossen verständlich gewesen sein dürften.

Vor allem sind in der französischen Sprache Wortspiele möglich, die nicht darauf beruhen, daß ein Wort verschiedenen Sinn haben kann, sondern vor allem solche, wo man aus einer Klanggruppe verschiedene Schreibungen und damit verschiedenen Sinn heraushören kann. Und gerade in diesen ist Rabelais Meister. So eins ist das folgende (IV, 49):

De confesser (cons fesser) tres bien nous consentons.

Begreiflicherweise stammt dieses Wortspiel von Panurge. Ein anderes, sehr nettes, liefert die Grundlage zu dem Ringrätsel in II, 24:

Diamant faulx, lamah sabathani (Dy, amant faulx, pourquoi m'astu laissee?)

Für seltsame volksetymologische Ableitungen und Erklärungen, wie bei Rabelais die Etymologie von Chinon oder in II, 2

guerre en latin est dite belle (lat. bella oder dtsch. schön)

haben wir im Lateinischen folgendes Beispiel, das zum geflügelten Wort geworden ist und aus Quintilian (instit. or. I, 6) stammt:

Lucus a non lucendo.

Bemerkenswert ist hierbei, daß es sich um ein rhetorisches Werk handelt, das dieses Beispiel bringt, also um ein auch die komische Dichtung berücksichtigendes Werk.

Hier sei eingeschaltet, daß Krüper bemerkt, viele Darstellungsmittel des Rabelais seien aus der Predigtsprache entlehnt, die er als Mönch gut beherrscht habe. Wir haben da eine genaue Parallele zum Altertum. Wie die antiken Rhetoren die Mimen bewunderten, schätzten und ihre Kunstmittel sich zunutze machten, so haben die Prediger des Mittelalters ihre Ausdrucksweise nicht selten den mittelalterlichen Possen und Farcen entlehnt. Denn sie konnten dadurch erwarten, volkstümlich und beliebt zu werden. Die Prediger des Mittelalters spielten ja eine verwandte Rolle und hatten ähnliche Bedeutung wie die Rhetoren der Antike. Näher auf den Einfluß der Volkskomödie, auf die antiken Wanderredner geht Rudolf Bultmann ein in: „Der Stil der Paulinischen Predigt und die kynisch-stoische Diatribe". Die Diatribe ist eine Art Sittenpredigt und die Tätigkeit der Träger

der Diatribe haben wir uns etwa so vorzustellen, wie die aller heutigen Wanderprediger, etwa eines Gustav Nagel, oder die Redner der Heilsarmee, die mitten auf offener Straße ihre Ermahnungen und Prophezeiungen an die Vorübergehenden richten.*) Die Eigenheiten solcher Diatriben sind am deutlichsten ausgeprägt bei Abraham a Santa Clara, der das Urbild des Kapuziners in Schillers „Wallenstein" ist. Die sexuellen Derbheiten gehören seit alters dazu, weil die allerersten Komödianten den Phallus als Schmuck und täglichen Gebrauchsgegenstand trugen und am Achterteil recht rundlich auswattiert waren. Literarisch belegt sind derartige Redewendungen in Mengen bei Aristophanes.

Der Tonmalerei nahe verwandt ist die Tierstimmenimitation. Für diese ist ebenfalls Aristophanes Zeuge, und zwar mit seinem Froschgequake in den „Vögeln"; ferner Ovid mit Met. VI, 376:

Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere tentant,

der ebenfalls Froschgequake lautmalent wiedergibt. Zwar dürfte Rabelais die Tierstimmenimitation nicht bei Aristophanes oder Ovid gelernt haben, sondern bei den zeitgenössischen Schauspielern, aber immerhin liefert die Stelle in Aristophanes eine beweiskräftige Parallele.

Die blasons, die bis ins Einzelne gehende Abhandlung einer Sache, welche Krüper noch erwähnt, dürfte ein Ausfluß der *μίμησις βίου* der getreuen Nachahmung des Lebens sein.

---

*) Vgl. dazu Oltramare, La diatribe romaine, S. 10, wo die Diatribe zusammenfassend gekennzeichnet wird als: „... toute la littérature philosophique populaire, c'est-à-dire, une tendance éthique adoptée par plusieurs écoles pour les besoins de leur propaganda." und weiter: „chaque secte se dédouble ainsi en une école scientifique et une école précheuse, nettement diatribique."

Als Mittel der Diatribe werden genannt: S. 14. „l'emploi des diminutifs, les citations, de locutions populaires et de proverbes, les métaphores, le parallélisme des phrases, la conversion et les hyperboles ..... personnification des abstractions .."

S. 15: „jeux de mots, calembours par homonymie ou par à peu près." — S. 16: „comédie et dialogue philosophique .... citation de passages poétiques."

Diese Wesenszüge finden wir auch in reichem Maße bei Rabelais.

Die redenden Namen sind ebenfalls ein Kennzeichen vieler antiker Komödien, was noch später in dem betreffenden Kapitel ausgeführt werden soll. Auch die Verabschiedung vom Publikum gehört unentbehrlich zum komischen Darsteller. In jeder Komödie von Plautus hören wir am Schluß: Plaudite u. ä. Die Parabasen, die Ansprachen an das Publikum aus der Handlung heraus, sind ein anderes Mittel, um mit dem Publikum engen Kontakt zu halten. Dieser Kontakt ist nicht nur ein Wesenszug, sondern sogar eine Lebensnotwendigkeit für die derbe Volksposse. Versagte ihr die hohe Obrigkeit die Sympathie, dann blieb ihr immer noch die Beliebtheit bei ihrer Zuhörerschaft. Auf diese Sympathie nahmen die Herrscher Roms stets Rücksicht. Gegen diese Begeisterung kam die Kirche trotz aller Anstrengungen und Erlasse nicht an.

Ein gewisser Hang zur Allegorie ist der komischen Dichtung seit altersher eigen. Symbolisieren doch die ältesten Figuren die schaffenden Naturkräfte. Umgekehrt ist es von der Typenbildung zur Allegorie nur ein Schritt: der Gerüchtemacher des Theophrast ist die Vorstufe zum Ouydire. Die Allegorie in verfeinerter Form pflegte die Idyllendichtung, die Reich den bukolischen Mimus nennt und mit der burlesken Dichtung in Zusammenhang bringt.

Krüper hat aufmerksam gemacht auf den Zusammenhang des Pantagruel mit den volkstümlichen Komödien des Zeitalters von Rabelais, der farce und der sotie. Er wirft dabei die Frage auf, ob die beiden Arten der Komödie ihre Namen von den beiden Arten der Narren haben, die darin vorzugsweise auftreten, dem sot und dem farceur, oder häufiger badin genannt.

Es ist durchaus möglich, diese Frage im bejahenden Sinne zu beantworten. Die Frage hat aber einen besonderen Wert in anderen Sinne. Die beiden Narren in der Komödie zu Rabelais' Zeit, der sot, der Dümmling, der stets verspottet und verprügelt wird, einerseits, und der badin andererseits, der stets überlegen seinen Spott über die anderen ausgießt, erinnern an die beiden Narrentypen der antiken Komödie, den mimus calvus, den μωρός und den derisor, den scurra, den arlechino. Auch die anderen Figuren der Komödie sind Typen aus der Antike. In der Atellane, bei Plautus und Terenz wie in der commedia dell'

arte wimmelt es von gerissenen Dienern, die für alles Auswege finden, die mit allem und über alles Bescheid wissen, die ihren Herren mit den genialsten Listen aus der Klemme helfen, die einfach alles können, so wie die Paladine des Pantagruel. Prahlerische Raufbolde wie Picrochole, die nachher doch kläglich Schiffbruch leiden, treiben überall ihr Wesen. Kurz, es gibt wohl kaum eine Figur der Komödie zur Zeit von Rabelais, die nicht irgendwie an eine Figur aus der antiken Komödie erinnerte und als eine Wiederkehr dieser anzusehen ist. Auch die einzelnen Motive bei Rabelais, die Krüper als aus der zeitgenössischen Komödie nachweist, sind uralter Komödienstoff. Krüper selbst erkennt sehr gut, daß die Motive des Rabelais zum Teil aus der antiken Literatur stammen. Er führt Lucian aus Samosate an, mißt jedoch der antiken Dichtung keine große Bedeutung für das Schaffen Rabelais' zu.

Die erotischen und prickelnden Motive sind teils Abwandlungen des stets in der burlesken Dichtung der Antike wie überhaupt in der komischen Dichtung aller Zeiten beliebten Themas „eheliche Treue", teils hängen sie mit dem Phallus zusammen.

Über die Herkunft der Weinseligkeit kann auch kein Zweifel herrschen, wenn wir an die Feste denken, zu denen ja die Komödien aufgeführt wurden.

Daß die komisch-burleske Dichtung stark zur Satire neigt, ist bereits gesagt worden.

Wie Wilhelm Hertz berichtet, hatten die geistlichen Herren selbst ihr Vergnügen an den Darbietungen der joculatores, obwohl sie oft als Zielscheibe ihrer drastischen Scherze dienten. Hertz führt sogar Belegstellen dafür an, daß die geistlichen Herren oft Neigungen zeigten, persönlich als Verfasser komischer Gesänge oder Prologe und Stücke zu wirken.

Die zur Zeit von Rabelais bestehenden Schauspielergesellschaften leitet Hertz aus denen der Antike her, und wohl nicht zu Unrecht. Rabelais gibt zahlreiche Berichte und Beschreibungen, aus denen dies nachgewiesen werden kann. Daß wir keinen Grund haben, an der Ernsthaftigkeit dieser Berichte zu zweifeln, dafür mag das Wort im Prolog zum II. Buch Beweis sein: Quod vidimus testamur. Es hat hier vielleicht auch den Nebensinn einer Rechtfertigung gegenüber den Leuten, die sich durch

die allzuehrliche μίμησις des Buches getroffen fühlen und Protest erheben könnten. Um so weniger können wir deshalb annehmen, daß das, was Rabelais schreibt, nicht auf Wahrheit beruhen sollte.

Im III, 37 lesen wir folgenden Satz:

En ceste maniere, voyons nous entre les jongleurs, a la distribution des roles, le personnage du Sot et du Badin estre tousjours représenté par le plus perit et parfaict joueur de leur compagnie.

Dieser Satz enthält, wenn nicht alles, doch sehr viel. Erstens die Tatsachen, daß es überhaupt Schauspielergesellschaften (compagnies) gab, genau so, wie Hermann Reich und andere, z. B. Bursian für das Altertum nachgewiesen haben. Weiterhin die Bezeichnungen und mithin den Beweis für die Existenz der beiden Narrenfiguren, des sot und des badin. Und schließlich: die Rollen dieser beiden Narren müssen die wichtigsten der ganzen Komödie gewesen sein, denn man trug sie nur dem geschicktesten und wendigsten Schauspieler auf, der auf alle Regungen und Anregungen seines Publikums einging, also dem ἀρχιμῖμος. Der komische Schauspieler und Vortragskünstler redet mit dem Publikum, er läßt wohl auch jemand aus dem Publikum mitwirken, wie der Zauberer. Der Prolog ist eine direkt an das Publikum gerichtete Ansprache. Aber auch mitten im Stück wendet sich oft der Schauspieler an die Zuhörer, erklärend oder in witzigen Anspielungen. Beleg hierfür ist die bei Plautus wiederkehrende scenische Bemerkung: ad spectatores.

Auch über die Kleidung der Narren sind wir durch Rabelais im Bilde: die Chicanous, diese verprügelten Narren, wurden mit gelben und grünen Bändern geschmückt, genau wie grün und gelb noch heute die häufigsten Farben des Narrenkleides sind.

Vielfach fanden auch Aufführungen unter der Schutzherrschaft der städtischen Behörden statt. Rabelais führt z. B. die diableries und passions an. In IV, 13 ist ein köstlicher Bericht darüber, wie solche Aufführungen organisiert wurden und welche komischen Zwischenfälle bei solchen Gelegenheiten von Spaßvögeln insceniert wurden.

Dieser Bericht ist uns auch wichtig deshalb, weil darin

Villon als anregende und organisierende Kraft bei solchen Aufführungen genannt wird. In diesem Falle handelt es sich um eine diablerie, deren Personen anges, diables, diablesses sind, die sich um den Besitz des Menschen streiten: in der Atellane streiten sich mehrfach zwei Personen um eine Sache oder eine Frage. Dies ist auch oft die Form, in der die drei frohen Gesellen in Köln auftreten. Das Grundthema des Faust ist der Streit um Faust's Seele. Solche Wanderung und Wandlung hat also dieses Motiv gemacht!

Eine wichtige Persönlichkeit ist der portecole (III, 27), der die geschriebene Rolle trägt und den Schauspielern vorsagt, unser heutiger Souffleur, nur daß er noch nicht in seinen Kasten gebannt ist, sondern hinter dem Vorhang steht.

Nicht nur bei den öffentlichen Festen, auch bei allen möglichen privaten Festlichkeiten wurden heitere Szenen aufgeführt, oder es traten komische Schauspieler und Künstler auf. Rhizotome in IV, 52 erzählt von einer solchen Aufführung bei einem Hochzeitsfest:

> Apres souper furent jouées plusieurs farces, comedies, sornettes plaisantes, ... furent introduictes diverses sortes de masques et mommeries.

und weiterhin:

> ..... sus la fin fismes un barboire joyeux avec force coquilles de St. Michel.

Eine barboire, lat. barbatoria, ist ein Maskenspiel, bei dem die Spieler falsche Bärte trugen, so wie auch schon die antiken Schauspieler und die der Commedia dell'arte. Auch Gesichtsmasken trug man dabei, so wie sie der Darsteller der Atellane getragen hatte:

> des feuilletz d'un vieil Sixieme, qui là estoit abandonné, nous fismes nos faulx visages, les descoupans un peu à l'endroit des oeilz, du nez, et de la bouche.

In IV, 59 ist ein Umzug beschrieben, wie er den Aufführungen von Volkskomödien oft vorausgegangen sein mag. Rabelais gibt zwar als Quelle Plautus, Juvenal und Pomponius Festus an, die solche Umzüge bei Gelegenheit der Aufführung der Atellane beschreiben. Wir haben aber keinen Grund anzunehmen, daß diese Darstellung lediglich literarische Reminiszenz sei und auf keinen Fall der zeitgenössischen Wirklichkeit entspräche. Erstens

wegen Rabelais' eigenem Bekenntnis zur Biologie, zweitens weil es heute zum Karneval und bei den Wanderzirken auch noch üblich ist, Umzüge zu veranstalten, um das Publikum anzulocken und stimmungsmäßig vorzubereiten.

Außer den Schauspielern gab es noch eine Menge anderer komischer Vortragskünstler. Mehrfach werden die theriacleurs erwähnt. Panurge selbst „avoit autrefois crié le theriacle". Die theriacleurs sind Wunderdoktoren, wie sie noch heute von Jahrmarkt zu Jahrmarkt ziehen und ihre Mittel gegen Hühneraugen, Frostbeulen und ähnliche kleine Übel mit großem Geschrei anpreisen. Ein solcher Wunderdoktor tritt ja auch in der Satire Ménippée auf und preist das Catholicon an.

In IV, 12 wird ein tabourineur genannt, der Flöte und Trommel bei Tisch spielt, genau wie bei den Gastmählern der Antike, genau wie bei den Symposien der Alten. Die Flötenspieler und Musiker zur Zeit von Rabelais standen im Dienst von vornehmen Herren, wie dieser genannte im Dienste des seigneur de Basché. Ebenso gehören im Altertum die Mimen als Sklaven zum Hauspersonal der Vornehmen. Von den Musikern des Altertums über die zu Rabelais' Zeit bis zu den Hausorchestern der vornehmen Herren, wie wir sie aus der Zeit unserer großen Musiker Mozart, Beethoven und Schubert kennen, führt also eine gewisse Traditionslinie.

Gargantua mit seinen Freunden besucht basteleurs und trejectaires. Owlglass übersetzt dies mit „Taschenspieler". Neufranzösisch heißt trajeter „umgießen". Wenn wir daran denken, so haben wir im Augenblick den Zauberer vor unserem geistigen Auge, wie er verschiedene Flüssigkeiten in seinen Zylinderhut gießt, von da in einen anderen umgießt (trajette) und schließlich einen prachtvollen Napfkuchen herauspraktiziert.

Die Taschenspieler der Zeit von Rabelais müssen recht geschickt gewesen sein, wenn wir voraussetzen, daß das Kunststück, das Panurge II, 27 ausführt, nur annähernd von den Leuten gemacht werden konnte. Allerdings müssen wir bei Rabelais hier mimische Übertreibung in Rechnung setzen. Und abgeschlagene Köpfe wieder aufsetzen und die Träger dieser Köpfe damit wieder zum Leben erwecken, wie Pantagruel es gemacht hat, dürften diese Künstler nicht gekonnt haben.

Eine besondere Kunst, die auch in diese Art der Bühnenkunst gehört, ist die Bauchredekunst, die zur Zeit von Rabelais auch ihre Jünger gehabt hat (IV, 58). In dem genannten Kapitel nimmt Rabelais selbst einen Teil dieser Arbeit vorweg, indem er antike Quellen angibt, die das Vorhandensein von Bauchrednern im Altertum bezeugen: Hippocrates Lib. 5. Epid., und Sophocles, welch letzterer sie Sternomantes nennt. Rabelais berichtet an dieser Stelle auch von einer bauchredenden Frau Jacobe Rodogine, die er 1513 in Italien gesehen hat, und die man sogar wissenschaftlich untersucht hat, weil man sie der Zauberei oder des Betruges verdächtigte. Die Nennung der Jahreszahl und des Namens kann kaum einen Zweifel aufkommen lassen, daß diesem Bericht Tatsachen zugrundeliegen.

Ganz nebenbei sei bemerkt, daß Rabelais es auch hier nicht unterlassen kann, einige kleine Scherze bei der Beschreibung der Untersuchung anzuführen.

Noch etwas ersehen wir aus diesem Kapitel: daß die Mimen, obwohl man gern sich von ihnen vorspielen ließ und über ihre Späße lachte, doch im Grunde mißachtet waren. Jacobe Rodogine war „femme de basse maison". Pantagruel, der doch den vornehmen Herrn verkörpert, verachtet die Gastrolatres (wobei allerdings auch der Nebensinn des Vielfraßes eine Rolle spielt). Genau so verachtet waren die Mimen im Altertum, auch die des kultischen Dramas, schon deshalb, weil sie für einen Staatsdienst, als welcher eine Theateraufführung galt, bezahlt bekamen, was als nicht gentlemanlike galt. Auch hier hilft uns Rabelais wieder selbst, wenn er schreibt:

> . . . tous ocieux, rien ne faisans, point ne travaillans, poids et charge inutile de la terre, comme dit Hesiode.

Woher diese Auffassung, die uns heute allmählich fremd wird? Die wandernden Schauspieler waren meist Fremde, Freigelassene oder auch entlaufene Sklaven, und man begegnete ihnen mit demselben Mißtrauen wie heute den Zigeunern, und das vielleicht nicht immer zu Unrecht. Diese Einstellung erhielt sich jahrhundertelang und auch gegenüber den Schauspielern, die sich seßhaft gemacht hatten oder auch nie gewandert waren. Shakespeare beklagt Sonett 29 seinen Schauspielberuf:

> . . . . in disgrace with fortune and men's eyes
> I all alone beweep my outcast state

Wir erinnern uns, daß niemand die altgewordene Karoline Neuber in seinem Hause aufnehmen wollte, weil sie eine Komödiantin war, die in eines ehrlichen Christen Hause nicht sterben und damit das Haus verunreinigen durfte, und daß man ihr ein christliches Begräbnis verweigerte und sie vor dem Friedhof bestattete, wo Heimatlose gewöhnlich ihre letzte Ruhestätte fanden. Und das war noch 2 Jahrhunderte später und trotzdem eigentlich die Neuberin eine ausgesprochene Feindin des Hanswurst war, den sie von der Bühne verbannen wollte. Für sie stand die Schauspielkunst zu hoch, als daß sie durch den Hanswurst entehrt werden durfte. Viel hat zu dieser nachhaltigen ablehnenden Haltung den Mimen gegenüber die Kirche beigetragen. Sie hat die Geringschätzung der Mimen weltanschaulich unterbaut. Heute beginnt man wieder gut zu machen, was in früheren Jahrhunderten an den Mimen, den Spendern der Lebensfreude und des Lachens, gesündigt wurde.

Wie die Aufführung eines von wandernden Schauspielern gespielten Dramas zur Zeit von Rabelais vor sich ging, wissen wir auch aus dem Werk eines anderen großen Dichters der Renaissance, aus Shakespeare's Hamlet, wo am Hofe des Dänenkönigs eine reisende Schauspielertruppe auf Veranlassung des Prinzen Hamlet ein Theaterstück aufführt, das den falschen König an seinen Mord erinnern, ihn aufrütteln und vielleicht zum Geständnis bringen soll. An Shakespeare's Glaubwürdigkeit zu zweifeln haben wir keinen Grund, war er doch selbst Schauspieler und mußte daher das Leben des Theaters in allen Einzelheiten kennen. Da tritt zunächst ein Prolog vor den improvisierten Vorhang, der das Stück ankündigt. Dann folgt die Darstellung mit allereinfachsten Ausstattungsmitteln: keine Kulissen, nur Versatzstücke. Ähnlich wurden ja Shakespeare's Dramen selbst gespielt, wie wir aus zuverlässigen Berichten wissen. In dem Stück selbst, das einen tragischen Stoff behandelt, treten die alten einfachen Typen des Volksdramas auf: der gute König, das falsche Weib und der Bösewicht, alles in Schwarz-Weiß-Manier, wie sie das einfache Volk liebt.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Volkskomödie, wie sie zur Zeit von Rabehais in Frankreich bestand und wie sie sich in Rabelais' Werk widerspiegelt, eine Reihe Ähnlichkeiten

mit der volkstümlichen komischen Dichtung der Antike hat. Wenn wir nun mit Wilhelm Hertz eine Beeinflussung der mittelalterlichen volkstümlichen Bühnenkunst durch die aus Griechenland gekommenen wandernden Schauspieler annehmen, so haben wir für diese Ähnlichkeit die einfache Erklärung, daß die komisch-burleske, volkstümliche Dichtung der Franzosen die Tradition der antiken Volkskomödie fortsetzt.

Die antike komische Dichtung in Rabelais' Werk.

Rabelais hat die komischen Stoffe aus der Antike nicht nur auf dem Umwege über die zeitgenössische volkstümliche Dichtung, also gewissermaßen aus zweiter Hand, empfangen, sondern auch unmittelbar aus der Antike. Diese Quellen aufzusuchen, macht Rabelais uns selbst leicht. In seinem Werke nennt er oft die Namen antiker Schriftsteller, die ihm als Quellen gedient haben. Allein schon aus diesen Zitierungen erkennen wir eine ungeheure Zahl von Verfassern und Werken, die uns Heutige beschämt sein läßt. Es sind Namen dabei, die heute nur noch Fachphilologen bekannt sein dürften. Welcher Gebildete kennt z. B. Vopiscus, Scapula, Julius Pollux, Nicander? Wer Dinarius, Dioscorides, Censorinus? Wer könnte sich an ein einzelnes Zitat aus Epiktet erinnern wie Rabelais in V, 187? Strabo, Pomponius Mela, Macrobius dürften wenig mehr als nur dem Namen nach bekannt sein. Nicht reden wollen wir von den unzähligen Nennungen von Aischylos, Aristoteles, Caesar, Cato, Cicero, Heraclit, Herodot, Homer, Horaz, Livius, Ovid, Plato, Plinius, Plutarch, Seneca, Virgil, Galen und Hippocrates (welche beiden für Rabelais als Aesculapjünger besondere Anziehungskraft hatten) und schließlich Lucian, der Journalist, der eine nahe geistige Verwandtschaft zu Rabelais aufweist. Man könnte Seiten füllen mit der Aufzählung all der Stellen, wo sich diese Namen bei Rabelais erwähnt finden.

Diese alle hat Rabelais nicht nur aus der Literaturgeschichte als bloße Namen gekannt, sondern er hatte sie gelesen, und zwar so gründlich, daß er sich an einzelne Stellen aus ihren Werken erinnert. Dieses Wissen ist nur aus der neuerwachten Begeiste-

rung für das klassische Altertum zu erklären, die so tiefgehend ist, daß kaum ein Kapitel ohne ein Zitat oder einen Namen aus der Antike bleibt.

Bei näherer Prüfung finden wir, daß Rabelais Themen aus den antiken Schriftstellern bevorzugt, die entweder burlesker Art sind, oder doch durch eine kleine Wendung komischen Anstrich bekommen. Es ist dies oft der berühmte Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen. Beides, das Erhabene und das Lächerliche, hat ja ein Gemeinsames: daß es aus dem Rahmen des Alltäglichen herausfällt, daß es einem aufstößt, die Blicke auf sich lenkt. Beides fällt nach verschiedenen Seiten aus dem Rahmen, beides vereinigt sich aber nach einem Kreislauf in einem Übergangspunkte, und zwar da, wo es übertrieben wird, wo das Erhabene wie das Lächerliche an einem Übermaß seines eigenen Selbst krankt. Der Held wirkt komisch, wenn er zum Kraftprotz wird. Prinz Karneval trägt überreichen Krönungsornat und nähert sich damit wieder dem Erhabenen. Umgekehrt wirkt der Narr, der ein Übermaß von Lustigkeit aus sich herausholt, gezwungen, unecht, und dadurch wieder tragisch. Und wenn es uns zur Gewißheit wird, daß diese Lustigkeit tatsächlich erzwungen ist und ein gebrochenes Herz verdeckt, so ist die tragische Größe wieder da (Leoncavallo, Pagliazzi).

Rabelais hat auch als getreuer Schilderer seiner Zeit diesen Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen vollzogen, da er die anspruchsvollen Gebärden seiner Zeit und seiner Zeitgenossen als Schwächen einer zerfallenden Weltanschauung und Gesellschaftsform durchschaute und sie entsprechend darstellte. Sein Vorbild war darin die komische Dichtung der Antike, die Werke eines Aristophanes, Lukian, Plautus, Terenz und noch einiger anderer. Näheres darüber ist in dem Kapitel über die Satire ausgeführt.

Selbst wenn wir die Hinweise von Rabelais selbst nicht hätten, müßten wir doch in der antiken und vor allem griechischen Komödie eine Quelle oder doch zum mindesten eine starke Anregung zu seinem Schaffen vermuten, da die Namen seiner Figuren oft aus griechischem Sprachenmaterial gebildet sind oder gar von griechischen Schriftstellern stammen. Meist sind es sogar noch redende Namen. Redende Namen und solche

griechischer Herkunft — woher sollte Rabelais das haben als aus der antiken komisch-burlesken Dichtung?

Rabelais hat aber nicht lediglich aus den Büchern abgeschrieben. Rabelais hat überhaupt nichts ausgeschrieben, sondern er hat durch fleißige Lektüre alles in sich aufgenommen und verarbeitet. Dies erscheint schon dadurch genügend bewiesen, daß er manches Mal unter Nennung eines falschen Verfassers zitiert, so z. B. in III, 45, wo er der Meinung ist, Julian zu zitieren, während er in Wirklichkeit eine Stelle aus Servius anführt.

Das, was also gewissermaßen sein erworbener geistiger Besitz geworden ist, lebt in ihm weiter, er verarbeitet es, wandelt es, macht Zusätze und Abstriche, legt einen anderen Sinn unter, kurz, er macht daraus sein geistiges Eigentum. Dazu kommt seine geistige Wendigkeit, die das wesentliche Merkmal eines komischen Darstellers ist, und die die antiken Rhetoren schon an den antiken Mimen bewunderten. So entsteht trotz aller Reminiszenzen ein eigenes ursprüngliches und urwüchsiges Werk.

Wir müssen uns das Schaffen des Rabelais so vorstellen, daß er in frischem Zuge seine Geschichten niederschrieb, eben aus der Fülle seines Innern und seines burlesken Genies heraus. Dabei fließen ganz natürlich und fast unbewußt Themen, Szenen, Zitate und Charakterzüge aus dem, was er gelesen und innerlich verarbeitet hat, mit ein. Wir können Rabelais zutrauen, daß er den Plan seines Werkes und fast alle Geschehnisse darin frei erfunden hat, ebenso, daß er ziemlich flott gearbeitet hat, daß sich die Gedanken oft so drängten, daß die Feder nicht mitkonnte. Es ist schade, daß die Manuskripte zum Gargantua verloren sind, dann könnte man vielleicht erkennen, wie Rabelais' Hand über die Bogen jagte. Wie sollte es sonst auch anders möglich sein, da das Werk trotz der vielseitigen Studienneigungen seines Verfassers noch so umfangreich geworden ist. So dürften sich auch viele innere Widersprüche im letzten Buch erklären, daß viele deshalb als nicht von Rabelais verfaßt ansehen wollen. Vielleicht kann man trotzdem die Verfasserschaft des Rabelais verteidigen und die Widersprüche damit erklären, daß der Geist des Rabelais zu der Zeit nicht mehr so elastisch war wie sein komisches Temperament.

Wie dem auch sei, jedenfalls haben wir bei dem, was wir als freie Schöpfung des Rabelais ansprechen können, selten eine genaue Übereinstimmung mit seinen Quellen; das heißt also: bei den Stellen, die er nicht ausdrücklich als Entlehnungen aus anderen Schriftstellern angibt. Ein Ereignis, das die Figuren erleben oder schildern, trägt meist die Züge mehrerer Themen, es schillert gewissermaßen, es erinnert uns zugleich an dieses und an ein anderes. Ebenso sind seine Figuren nicht immer so klar herausgearbeitete Typen, daß wir mit Bestimmtheit die eine oder die andere Figur der antiken Komödie in ihr wiedererkennen. Insbesondere die Hauptfiguren sind Mischtypen. Dennoch können wir nachweisen, welche Personen der antiken Komödie ihm bei jeder seiner Figuren vorgeschwebt haben oder doch haben könnten.

Wie durchdrungen Rabelais vom Geiste der antiken Komödie ist, geht bereits aus dem Absatz über der zeitgenössischen Dichtung hervor, wo wir gesehen haben, daß die Darstellungsmittel wohl ähnlich den antiken sind, aber doch durchaus anders und der französischen Sprache eigentümlich.

Im folgenden soll nun gezeigt werden, wie Rabelais auch inhaltlich vom Geist der burlesken Dichtung der Antike erfaßt ist, wie er nicht nur burleske Themen des Altertums getreu oder in veränderter Form übernimmt, sondern frei burleske und komische Stoffe und Figuren nachschafft.

Zunächst sei der unmittelbare Einfluß antiker komischer Dichter auf Rabelais dargestellt oder auch Rabelais' innere Verwandtschaft oder gleiche historische Bedeutung mit ihnen aufgezeigt.

Aristophanes.

Aristophanes stellt unumstritten einen Höhepunkt der archaïschen attischen Komödie dar. An ihm können wir alle wesentlichen Merkmale der antiken Komödie genau erkennen. Vor allem finden sich die Eigentümlichkeiten der antiken komischen Dichtung bei ihm in seltener Einheitlichkeit.

Wilhelm Süß schreibt über das Verhältnis des Rabelais zu Aristophanes (Aristophanes und die Nachwelt, S. 55): Unbefangen und mit dem Behagen des kongenialen Dichters las François

Rabelais den Aristophanes, der ein Liebling seiner humanistischen Belesenheit ist. So zitiert er Stellen aus den Rittern, Wespen, Vögeln und Ecclesiazusen.

Von Aristophanes hat Rabelais nicht so sehr wörtlich, wie dem Sinne und der Technik nach, wenn man so sagen kann, entlehnt. Den Namen des Aristophanes zitiert er in III, 21, und zwar in einer Form, die uns annehmen läßt, daß er die Werke des Aristophanes recht genau kennt. Die Stelle heißt wörtlich:

Et me souvient que Aristophanes, en quelque comedie, appelle les gens vieux Sibylles, *εἶθ' ὁ γέρων Σιβύλλια.*

Die Stelle, die Rabelais meint, steht in den „Rittern", I, 1, und heißt richtig: *Ὁ δὲ γέρων σιβύλλια.*

Daraus, daß Rabelais nicht genau mit seiner Quelle übereinstimmt, und auch sich nicht genau erinnern kann, welcher Komödie des Aristophanes die Stelle entstammt, kann man schließen, was schon einmal von Rabelais' Quellen gesagt worden ist, nämlich daß Rabelais seine Quellen nicht abgeschrieben, sondern durch Lektüre in sich aufgenommen und dann frei aus der Erinnerung verarbeitet hat. Jedoch ist es auch durchaus möglich und sogar wahrscheinlicher, daß eine beabsichtigte Nachlässigkeit vorliegt. Es mag auch die Tatsache der Grund sein, daß Rabelais das Griechische nicht so gut beherrschte, wie denn damals überhaupt das Studium des Griechischen noch nicht so tief ging wie etwa heute. Daß er die Quelle aber immer noch so genau zitiert, ist ein Zeichen, wie gut er in der Antike Bescheid weiß.

Rabelais hat auch eine Stelle aus Aristophanes, dem komischen Dichter noch einmal ins Komische gewendet, so paradox es klingt. Rabelais spricht in III, 25 von der aeromantie, celebrée par Aristophanes en ses Nuées. Man kann kaum mit den Kommentatoren dieser Stelle annehmen, daß Rabelais, der so oft, selbst im Gargantua, wissenschaftlichen Scharfsinn bewiesen hat, die einschlägigen Szenen aus der aristophanischen Komödie mißverstanden haben sollte. Es sind dazu viel zu viel Stellen in den „Wolken", die klar und deutlich dartun, daß der Sokrates der Komödie die Luft als Gottheit verehrt, als den erhabenen und verehrungswürdigen Vater, von dem alle Kreaturen das Leben haben, und bei dem er schwört wie bei einer Gottheit. Es

ist vielmehr in der Tat so, daß Rabelais die Verehrung der Luft als Gottheit verdreht in die Prophezeiung aus der Luft, weil er es für seine Zwecke braucht. Er macht also aus dem Witz von dem Philosophen, dessen Gedanken und Ideen völlig in der Luft hängen, den Witz von der Wahrsagekunst, die aus etwas völlig Unfaßbarem die Zukunft erforschen und erfassen will. Allenfalls könnte man annehmen, daß Rabelais bei seiner umfangreichen Lektüre sich nicht so genau an die Stelle erinnerte und daher ihm die Verehrung der Luft als Gottheit zum Glauben an Prophezeihungen dieser Gottheit wurde, was ja dem Sinn nach nicht weit voneinander entfernt ist. Aber dagegen spricht wieder die Tatsache, daß Rabelais gerade zur Zeit der Abfassung des 3. und des 4. Buches sich besonders eifrig mit Aristophanes beschäftigt haben muß, denn fast alle auf Aristophanes zurückgehenden Stellen stehen in diesen beiden Büchern. Wie genau Rabelais die Komödien des Aristophanes gelesen haben muß, beweist ja auch die Verwendung des Wortes „phrontistere", aus *φροντιστήριον*, Vers 94, der „Wolken", Denkschule, das auch im Griechischen eine seltene Neubildung ist. Weitere seltene griechische Wörter, die Rabelais verwendet, sind

IV,18 scatophages, aus *Πλοῦτος*, wo Aesculap mit diesem Spottnamen, der Kotfresser bedeutet, belegt wird. Dieses Wort erinnert übrigens an den „Malade imaginaire", wo Toinette die Untersuchung des Stuhls des Herrn Argan dem Apotheker überläßt mit den Worten: Ma foi, je ne me mêle point de ces affaires là; c'est à monsieur Fleurant à y mettre le nez, puisqu'il en a le profit.

IV,59 craepalocomes (gr. *κραιπαλοκῶμος*), aus den „Vögeln" bezeichnet ein Trinklied.

Die komisch feierliche Weihe des Strepsiades („Wolken" 254 ff.) zum Schüler des Sokrates kann vielleicht die Anregung gewesen sein zu den letzten Kapiteln des fünften Buches, die die Einführung des Panurge in die Mysterien der Dive Bouteille beschreiben, doch ist das nicht sicher. Ebensogut kann aber die Stelle auch durch Apuleius, De asino aureo, wo gegen Ende der wieder entzauberte Lucius in die Mysterien der Isis eingeführt wird, angeregt worden sein.

Erwähnt ist bereits, daß das Froschgequake in den Batrachoi eine Parallele zu den ähnlichen Stellen bei Rabelais bildet.

Der Name der Flasche Bacbuc ist ebensolche Tonmalerei wie das bereits erwähnte Geräusch der Gasblasen aus dem Sumpf in den Fröschen, vielleicht auch von dieser Stelle angeregt.

Besondere Freude muß Rabelais der Witz gemacht haben, wie in den „Wolken" die Philosophen die Weite des Flohsprungs messen, denn erzählt unter den vielen Absonderlichkeiten, die die officiers de la Quinte treiben, auch die auf:

autres dedans un long parterre soigneusement mesuroient les sauts des pusses .....

Dies führt uns auf etwas, was mehr ist als nur die Entlehnung von Zitaten und Wörtern, also bloße Äußerlichkeiten, es führt uns auf eine Wesensgleichheit der beiden Verfasser, und zwar in einem besonderen Punkte: ihre Abneigung gegen eine gewisse Art von Philosophie, die ihr höchstes Ziel darin sieht, Binsenwahrheiten spitzfindig knifflig zu begründen oder mit naiv alltäglichen Mitteln sich um Dinge zu bemühen, die uns Menschen, wenigstens auf diese Art, ewig verschlossen bleiben müssen. Genau so wie sich Aristophanes über die Pseudophilosophie seiner Zeit, die Sophistik, lustig macht, so verspottet Rabelais die Sophistik seiner Zeit, die Scholastik, und ihre Vertreter an den Hochschulen, besonders an der Sorbonne in Paris. Ob nun der Sokrates bei Aristophanes sich den Kopf zerbricht, ob die Mücke mit dem Mund oder mit dem After summe, oder ob der Occam des Rabelais eine Schrift herausgibt, in der er darlegt, daß man die Hosen am Wams annäht und nicht umgekehrt (I, 8), es ist dieselbe Eigenschaft, die beide philosophische Richtungen zeigen. Ebenso ist es dasselbe, ob Gargantua mit scharfsinniger Überlegung und ebenso umständlicher wie raffinierter Empire, daß Gänsedaunen den besten torchecul abgeben, oder ob Sokrates mit Hilfe der einem Floh angegossenen Wachsschuhchen die Weite des Flohsprunges, in Flohfuß gemessen, ausfindig macht. Ob schließlich dem den Mond anstarrenden Sokrates eine neckische Eidechse ihre Losung in seinen vor Staunen offenen Mund kleckert, oder ob Rabelais der Meinung ist, daß die Philosophen, die sich um die Herkunft der warmen Quellen das Gehirn zerquälen, sich lieber den Allerwertesten mit Disteln wischen sollten, so ist das dieselbe heitere Lebensphilosophie, die mitleidig

lächelt oder auch schallend lacht über die docteurs scotistes, deren Tun doch von aller wahren Philosophie so weit entfernt ist.

In beiden Zeitaltern geißelt der burleske Dichter die Vulgarisierung und den Niedergang der Philosophie. Und in beiden stellt er der pedantisch erhabenen und lächerlich spitzfindigen Scheinphilosophie den bon sens, die praktische Lebensphilosophie, den derb naiven aber natürlichen Menschenverstand entgegen, bei Aristophanes verkörpert in Strepsiades, bei Rabelais in seinen Hauptpersonen, besonders in Pantagruel.

Zeigt die Verspottung der philosophischen Richtungen in beiden Zeitaltern mehr die persönliche Übereinstimmung der beiden, Rabelais und Aristophanes, so muß man doch ihre ähnliche Stellung im geschichtlichen Sinne nicht außer Acht lassen. Werner Jaeger in seiner „Paideia" (S. 454 ff.) führt aus, daß hauptsächlich durch Aristophanes die Komödie sich erhob von der mehr persönlichen Verspottung von Gestalten des Alltags zu einer politischen Bedeutung, indem Aristophanes Probleme, die die gesamte Öffentlichkeit angingen, in die Komödie brachte. Die volkstümliche Komödie wurde dadurch von einer bloßen Schaubudenbelustigung zu einem Organ der öffentlichen Meinung.

Ähnlich ist es bei Rabelais. Rabelais ist einer derjenigen, die von den alltäglichen Themen zwar nicht abgehen, aber auf sie doch nicht mehr das Hauptgewicht legen. Wie später noch genauer ausgeführt werden soll, behandelt Rabelais Probleme der hohen und höchsten Politik, darunter so wichtige wie das Verhältnis des einzelnen und des Staates zur Kirche, Mißstände im Justizwesen, Niedergang des Rittertums, alles Fragen von weltgeschichtlicher Bedeutung. Natürlich gibt Rabelais als komischer Dichter keine wissenschaftlich philosophischen Abhandlungen, sondern es ist alles in komisches und märchenhaftes Gewand gehüllt, genau wie bei Aristophanes. Aber man spürt doch den Sinn heraus, und wir Heutige wissen, daß Rabelais mit seinem Werk einer der Vorläufer der späteren Generationen geworden ist, die in ihren Absichten und Meinungen deutlicher wurden, so die Verfasser der Satire Menippée und all die anderen, die Klaus Geisler, in seiner Dissertation „Das Nachwirken des Mimus in der satirischen und barlesken Literatur Frankreichs im 17. Jahrhundert" (Berlin 1915), genannt hat.

Gegenüber diesen Hauptsachen verblassen fast die anderen Eigentümlichkeiten, die Rabelais vielleicht noch von Aristophanes haben könnte, in denen aber mehr als eine bloße Ähnlichkeit nicht festzustellen ist, und die ebenso gut aus der zeitgenössischen burlesken Dichtung stammen können.

Wahrscheinlich ist es aber, daß das Reich des Papegaut (V, 2 ff.) auf der Isle sonnante sein Vorbild in dem Reich der Vögel, der *Ορνιθες* hat. Vor allem schon deswegen, weil sich das Reich der Vögel bei Aristophanes genau so zwischen die Menschen und die Götter schiebt wie die Kirche, die mit der Fabel von dem Papegaut verspottet werden soll. An diese Ähnlichkeit mag Rabelais sehr wohl gedacht haben, jedoch wollen wir uns fern halten von jener Auslegerei, die mehr in ein Werk hineingeheimnissen will, als der Dichter selbst sich gedacht hat.

Möglich ist es auch, daß Rabelais aus den „Fröschen" die Tatsache hat, daß Kaldaunen die Lieblingsspeise der Riesen und Bramarbasse sind (I, 4). In dem erwähnten Stück von Aristophanes heißt es nämlich V. 576: *ὦ τὰς χόλικας κατέσπασας.*
Daß viel Essen und Trinken zum Leben der burlesken Helden gehört, kann Rabelais aus Aristophanes entnommen haben, jedoch bieten auch andere, die Commedia dell'arte und die zeitgenössische Volkskomödie, so viel der Parallelen, daß Aristophanes nicht der einzige ist, der Rabelais die Kenntnis von diesem Charakterzug vermittelt hat. Jedoch seien hier einige der mit guten Appetit gesegneten Helden der Aristophanischen Komödie als Vorläufer aller späteren, also auch der bei Rabelais, erwähnt. Herakles in den „Vögeln" ist durch Aussicht auf ein gutes Frühstück rasch zu besänftigen, so daß er fast seinen diplomatischen Auftrag vergißt. Poseidon sagt daher zu ihm (1604):

ἠλίθιος καὶ γάστρις εἶ.

Hier haben wir die Vorstufe zu Gaster bei Rabelais. Xantias in den „Fröschen" ist auch so ein Vielfraß, dem sogar die Wirtinnen auf den Leib rücken, weil er vergessen hat, bei ihnen die Zeche zu bezahlen. Noch ein Fresser großen Ausmaßes ist der in den „Acharnern" erwähnte Kleonymos. Die Freude am Schmaus ist bei den Helden von Rabelais immer wieder anzutreffen, jeder Sieg wird mit einem reichlichen Gelage gefeiert.

Aristophanes ist auch einer von denen, die Rabelais die Kunde vom Phallus vermittelt haben, und zwar finden sich Anspielungen auf dieses wichtige Kleidungsstück in den „Acharnern" V. 259 ff., ferner im selben Stück V. 264, wo sogar ein Phalluslied überliefert wird, eben so in den „Wolken" V. 537 f.

Vermessen wäre es vielleicht aber, anzunehmen, daß der Dialog zwischen Lamachos und Dikaiopolis („Acharner" V. 1097 ff.) die unmittelbare Anregung gegeben haben sollte zu der Travestierung von Pantagruels Siegeshymnus durch Panurge (II, 27). Aber immerhin beweist uns auch diese Ähnlichkeit das Weiterleben antiken Erbgutes.

Nicht vergessen wollen wir das Weiterführen des Gebrauches komischer Orts- und Ländernamen, von denen wir bei Aristophanes ein paar schöne Beispiele haben, nämlich in den „Vögeln" V. 576 *Κεφαλή* in einigen Übersetzungen mit Kopfingen wiedergegeben, ferner im selben Stück *Λέπρεον*, (Krätzia). Vor allem aber darf nicht *Νεφελοκοκκυγίας*, Wolkenkuckuksheim, vergessen werden.

Symbolische Figuren wie Ouydire finden wir in den „Wolken" zwei, nämlich *Δικαιός* und *Αδικός*.

Die märchenhafte Seite der Volksdichtung, die Vorliebe für das Fremdländische, Sonderbare, tritt uns in den Schattenfüßlern („Vögel" V. 1553 *πρὸς δὲ τοῖς Σκιάποσιν*) entgegen, die ihre Füße als Sonnenschirme benutzen. Rabelais führt derartige seltsame Völker mehrfach an.

Komische Wörter, besonders solche von zungenbrechender Länge, wie bei Rabelais II, 7 Antipericatametanaparbengedamphicrobratimes oder im gleichen Kapitel supercoquelicanticqué, oder gar erst die vielen in IV, 15, können als Nachkommen von *σαλπιγγολογχυπηνάδαι*, *σαρκασμοπιτυοκάμπται* („Frösche" V. 966) betrachtet werden, deren Sinn auch nur annähernd zu erraten sein dürfte, nie aber genau zu erfassen. Wahrscheinlich soll ihr Sinn auch nicht so lang sein wie sie selbst.

Zwei Dialekttypen treten uns entgegen im *Μεγαρεύς* und *Βοιωτός* in den „Acharnern". Dies sind zwei Bauerntypen, wie sie in der Commedia dell'arte sich ständig wiederholen und wie sie uns auch Rabelais mehrfach zeigt.

Alle Eigentümlichkeiten der aristophanischen Komödie, hauptsächlich alle Darstellungsmittel, die sich sowohl bei Aristophanes wie bei Rabelais und seinen Zeitgenossen finden, beweisen, daß der Einfluß der antiken Komödie zur Zeit des Rabelais groß gewesen sein muß. Zum mindesten ist von der neuaufgefundenen griechischen Komödiendichtung eine starke Anregung ausgegangen.

Nicht zu vergessen ist die von Aristophanes in den „Fröschen" V. 389, angedeutete Sendung seiner Komödie als ernst zu nehmende Kritik:

Καὶ πολλά μὲν γέλοιά μ'εἰπεῖν, πολλά δὲ σπουδαῖα.

Auch Rabelais hat, vielleicht ohne die Stelle zu kennen oder sich an sie zu erinnern, sein Werk gleich ausgerichtet: vieles ist scherzhaft gemeint, aber vieles birgt auch in heiterem Gewande ernsthaften Sinn. Dies ist überhaupt ein charakteristisches Merkmal guter satirischer Literatur, in der Aristophanes und Rabelais zwei Höhepunkte darstellen.

Lucian.

Lucian lebte in der Periode der zweiten Sophistik, als sich in die Mythologie Geschichten eingeschlichen hatten, die die Götter im Négligé zeigten. Der Kult dieser Götter drohte zur bloßen Form zu werden, die Namen der Götter und ihre Anrufungen nichts als rhetorische Verzierungen, die Religion stand im Ansehen dem Aberglauben gleich. Lucian ist derjenige, der die pseudomythologischen Geschichten sammelte, und sie in seinen Gesprächen der Welt vorlegte, und dann, dem allgemeinen Empfinden der Zeit entgegenkommend, lehrte: „Seht, diese allzumenschlichen Wesen verehrten wir als Götter und als Vorbilder. Sie sind nichts anderes wert als das, was ich mit ihnen mache, nämlich dem öffentlichen Gespött ausgesetzt zu werden." Diese Stellungnahme hat Lucian den Beinamen Blasphemos eingetragen.

Ähnlich war die Zeit des Rabelais. Wenn Rabelais mit seinen Büchern einen so riesigen Erfolg hatte, so lag es daran, daß sein Publikum in ihnen eine so treue Schilderung der damaligen Zustände wiederfand.

Hier muß zunächst ein Mißverständnis geklärt werden, das

etwa auftauchen könnte. Es ist möglich, daß jemand sagt: „Lucian hat die Gottheit verhöhnt, Rabelais aber nur die Priester und den Papst verspottet." Das ist richtig. Aber betrachten wir einmal die Stellung der Götter im damaligen Griechenland und halten die Stellung der Priester zu Zeiten von Rabelais daneben. Die antiken Götter waren durch die pseudomythologischen Geschichten zu gewöhnlichen Menschen herabgewürdigt, wogegen die Priester zur Zeit des Rabelais ihr Menschtum vergessen hatten und sich an die Stelle der Gottheit gesetzt hatten. Wir wissen ja auch, welche Gewalt die Kirche über die Gläubigen hatte vermittels des Beichtgeheimnisses und der kirchlichen Strafen. Diese Abhängigkeit des einzelnen von der Kirche spiegelt sich in der Geschichte von den Papimanes wider, die vor den Weltreisenden, die IHN, den Dieu en terre, den Papst gesehen haben, niederknien. Sie warten auf sein Kommen, wie die Juden auf das Kommen des Messias gewartet haben. Konnte Rabelais das ungestraft schreiben, wenn nicht seine Bestrafung gleichbedeutend gewesen wäre mit Brüskierung seiner zahlreichen Anhängerschaft, die ihn als den getreuen chroniqueur seiner Zeit verehrte, und wenn die Betroffenen nicht dem kühnen Satiriker im stillen recht geben mußten. Rabelais wie Lucian verspotten also nicht den Glauben an Gott und die Idee der Gottheit an sich. Diese bleiben von beiden unangetastet. Vielmehr verspottet er nur das, was sich an Stelle der Gottheit gesetzt hatte und als solche von den Menschen verehrt wurde. In beiden Zeitaltern aber, zur Zeit Lucians wie im ausgehenden Mittelalter, lebte die Erkenntnis davon, daß es eines neuen Glaubens zur Verehrung bedurfte. Es lebte die Sehnsucht nach dem, was hinter der Phantasmagorie von offiziell verehrten Gottheiten steckte, oder auch was in ganz anderer Richtung lag, aber in jedem Falle der Verehrung würdig war. Aus diesem Grunde konnte dann Luther sowohl die Autorität des Papstes wie der Konzilien, die festzusetzen beanspruchten, was göttliches Gesetz, was Sünde und Strafe wäre, abtun: Auch der Papst und die Konzilien können irren. Und er konnte weiterhin, nachdem er sich von der Vermittlerschaft der Priester freigemacht hatte, aufsteigen zu einer unmittelbaren Verbindung mit dem Gott, den

seine Seele gesucht hatte und an den er glaubte, weil er sich ihm in all seiner Gewalt gezeigt hatte.

Doch eines unterscheidet Rabelais von Lucian. Lucian sieht nur das Lächerliche, Negative. Er fühlt mit allen seinen Zeitgenossen wohl, daß etwas Neues, Positives kommen muß, um das Alte, Negative abzulösen. Das ist aber alles. Er ist im wesentlichen Chroniqueur, Journalist der die Schwächen seiner Zeit in geistreichen Glossen aufzeichnet und bewitzelt. Rabelais dagegen zeigt Wege zu dem Neuen. Wenn auch nicht alle Wege in das Neue, das dann tatsächlich kam, einmündeten, der Gestaltungswille ist Rabelais nicht abzustreiten, wogegen Lucian sich damit begnügte, das Alte, Morsche zu zerstören.

Von Lucian hat Rabelais die galanten Abenteuer des Jupiter in III, 12 wobei Rabelais noch ein übriges tut und den echt mimischen Witz macht, daß Jupiter

> . . . belina pour un jour la tierce partie du monde, . . .
> c'est Europe.

Ferner ist Lucian (Venus et Cupido) die Quelle zu der netten Geschichte, wie Cupido nicht wagt, seine Pfeile auf die hochgelahrten und hochkünstlerischen Musen abzuschießen, und wie die Musen den Cupido an der Ausübung seines Berufes hindern. Dies ist eine kleine Geschichte mit Nutzanwendung, wie sie der Mimus auch in den Fabeln bringt.

Zweifellos hat auch Lucian die Götterversammlung in IV, Prol. de l'Aut. angeregt, denn Lucian liebt solche Szenen.

Zu dem Thema „Verjüngungskuren", das der Mimus in allen Tonarten variiert, vom Jungbrunnen bis zu geheimnisvollen Drogen und Mitteln oder gar Operationen, von Odysseus bis herab zum Faust, spendet Lucian einen kleinen Beitrag, und zwar in den Totengesprächen, denen Rabelais den Namen des Iolaus entnimmt.

Auf den Dialog des Lucian, in welchem die Versteigerung der Philosophen dargestellt wird, und der zu seiner Zeit viel Aufsehen und Protest erregte, spielt Rabelais in V, 33 an:

> la lanterne d'Epictetus, de laquelle on avoit autresfois refusé trois mille dragmes.

Ohne dem Genie des Rabelais irgendwelche Vorschriften oder Vorwürfe machen zu wollen, wundert es uns doch, daß Rabelais

dieses bestimmt entwicklungsfähige Thema nicht weiter verarbeitet hat, da er ja die Philosophen der Scholastik und die sonstigen Gelehrten seiner Zeit sonst recht scharf aufs Korn nimmt.

Den philosophe à la cuisse dorée, den alten Pythagoras, kennt Rabelais aus Lucians *Βίων Πρᾶσις*.

Mit einigen Ausschmückungen und Abwandlungen, aber sonst recht getreu, erzählt Rabelais in IV, 17 die Geschichte des Lucian, wie ein Diener, der den Zorn seines Herrn fürchtet, weil in seiner, des Dieners Abwesenheit, ein Esel die Feigen aus der Speisekammer genascht hat, plötzlich am Lachkrampf stirbt, weil der Herr in guter Laune den Diener fragt, warum er dem Esel nicht Wein zu den Feigen gebracht habe.

Aus den Totengesprächen hat Rabelais auch sicher die Anregung zur Erzählung von Epistemons Besuch in der Unterwelt (II, 30). Vor allem müssen wir deshalb darauf schließen, weil Rabelais wie Lucian den ehemaligen Größen dieser Welt in der Unterwelt die niedrigsten Beschäftigungen und das erbarmungswürdigste Dasein überhaupt andichtet. Dasselbe Thema bringt in pathetischer Weise Dante in seiner Commedia. Das Thema bewegt die Menschen aller Jahrhunderte bis zu Goethes Faust. Auch Hans Sachs hat es in seinem „Fahrend Schüler ins Paradeis".

Den Namen Icaromenippe hat Rabelais aus dem gleichnamigen Dialog des Lucian.

Wir haben gesehen, daß Rabelais die Stoffe aus Lucian und Aristophanes teils abgewandelt hat, teils auch nur ähnliche Begebenheiten geschildert hat, die durchaus nicht von den Genannten unmittelbar entlehnt zu sein brauchen. Dies ist ein Beweis dafür, daß Rabelais den Geist der antiken komischen Dichtung in sich aufgenommen hat, oder vielmehr von Natur damit begabt war. Um nur dies zu beweisen, würde die Zitierung von Lucian und Aristophanes genügen. Jedoch wollen wir auch feststellen, wie Rabelais zu den übrigen von der burlesken volkstümlichen Dichtung der Antike beeinflußten Schriftstellern steht, um ein volles Bild vom Nachwirken der antiken komischen Dichtung bei Rabelais zu erhalten.

Plautus und Terenz.

Die beiden Römer, die die griechische Komödie nachgeahmt haben, haben ebenfalls auf Rabelais Einfluß gehabt.

Diese beiden hauptsächlich liefern ihm die wirklichen oder wahrscheinlichen Vorbilder für seine Figuren.

Der Bramarbas Pyrgopolinices hat ein gutes Teil zu der Figur des Panurge beigetragen. Ruhmredig, doch in der Gefahr verzagt, Schürzenjäger und Vielfraß, so ist sowohl Panurge wie Pyrgopolinices. Dennoch ist Panurge seinem geistigen Ahnen überlegen. Während Pyrgopolinices, als die Gefahr vorüber ist, sich aus dem Staube macht und froh ist, mit heiler Haut davon zu kommen, findet sich Panurge rascher wieder zurecht. Er begibt sich nach dem Sturm sofort wieder an Deck, als wenn er nicht erst kurz vorher in verzweifelten Tönen um sein Leben gejammert habe, und er arbeitet an der Ordnung der Takelage mit, als ob er nie etwas anderes getan hätte.

Auch Picrochole hat eine Charaktereigenschaft von Pyrgopolinices geerbt: den Jähzorn, der von dem Absinken in kläglichste Feigheit gefolgt wird.

Plautus hat anscheinend auch Rabelais die Kenntnis von den antiken Umzügen bei Aufführung der Atellane vermittelt und damit Rabelais ahnen lassen, daß zwischen den zeitgenössischen Aufführungen und denen der Antike irgendein Zusammenhang bestehen könnte. Rabelais spielt in IV, 59 auf den Manducus an, den Rabelais sinngemäß mit Maschecroutte übersetzt. Rabelais nennt dabei selbst als Quelle Plautus, Juvenal und Pomponius Festus. Die Figur des Manducus wurde bei Umzügen vor Aufführung der Atellane im Zuge mitgetragen, so wie man heute noch bei karnevalistischen Umzügen abenteuerliche Gestalten mitführt. Heute ist aus dem Maschecroutte, dem ehemals mächtigen Menschenfresser, der Croquemitaine, der Kinderschreck geworden.

Plautus und Terenz sind auch die, die Rabelais die Anwendung und den Sinn des Prologs gelehrt haben.

In den Komödien des Plautus und des Terenz steht dem Bramarbas stets sein Parasit zur Seite, der ihm schmeichelt und dafür von ihm unterhalten wird. Dieser Charakter lebt bei

Rabelais wieder auf in den drei Edelleuten, dem seigneur de Painensac, dem duc de Francrepas und dem comte de Mouillevent. Rabelais hat die Charaktere nicht ausgeführt, doch sagen uns ihre Namen alles, die ebenso sprechend sind wie Gnatho bei Terenz im Eunuchen. Daß Rabelais diese Art Charaktere gekannt hat, erhellt aus IV, 64, wo er auf einen Parasiten bei Plautus anspielt. Daß die Stelle unter den Fragmenten des Plautus zu finden ist, ist ein Beweis dafür, wie gründlich und freudig man die alten Schriftsteller studierte, während man heute im allgemeinen glücklich ist, wenn man sich durch eine Komödie durchgearbeitet hat.

Es ist aber immerhin merkwürdig, daß Rabelais den Charakter des Parasiten nicht öfter auf die Bildfläche gesetzt hat. Daß Rabelais fürchten mußte, der Spott würde auf ihn zurückfallen, ist nicht anzunehmen, denn Rabelais hatte es nicht nötig, um sein Brot zu schmeicheln. Wenn er mit hohen und höchsten Herren in seinem Werk so frei umsprang, so würde er die kleinen Herren bestimmt nicht geschont haben.

Man muß also annehmen, daß der Parasit zu Rabelais Zeit kein hervorragendes Gegenstück in der Wirklichkeit gehabt hat, und daß es sich erst nach Eintritt stabiler Verhältnisse lohnte als Parasit zu leben. Bei Molière haben wir wieder einen Parasiten als Titelhelden, nämlich den Tartuffe.

Dagegen hat Rabelais im weitesten Maaße, möglicherweise auf dem Umwege über die Commedia dell'arte, die Gestalt des geschickten Dieners aus den Komödien unserer antiken Komödienschreiber wieder aufgenommen. Rabelais hat nun, wie schon einmal angedeutet, die Figur des vielseitig begabten Dieners aufgeteilt in die Vasallen des Pantagruel. Wahrscheinlich wohl deshalb, weil ein einziger Diener für einen Fürsten wie Pantagruel ein allzu klägliches Gefolge abgegeben hätte und weil ein zahlreicher Hofstaat von lauter gleich begabten Dienern zu eintönig gewesen wäre.

Ein einziger bildet eine Ausnahme: Panurge, der wirklich in jeder Hinsicht begabt ist, als Sprachgenie, als witziger Verteidiger, als Künstler der Schaubühne. Natürlich fehlen ihm auch die hervorragenden Eigenschaften aller Diener nicht: eine gewisse Sorge um die eigene Haut und ein stets aufnahmebereiter

Magen. Panurge nimmt dafür am Hof des Pantagruel eine Sonderstellung ein.

Philto, der alte Vater, der seinem Sohn weise Lehren gibt, kehrt wieder in Gargantua, der den oft genannten Brief an Pantagruel schreibt.

Theophrast.

Von den Theophrastschen Charakteren findet sich bei Rabelais keiner in reiner Form wieder, jedoch sind die einzelnen Eigenschaften der Theophrastschen Figuren auf verschiedene bei Rabelais auftretende Personen verteilt.

Der Schmeichler kehrt bei Rabelais wieder in den Papimanen, wo diese Eigenschaft auf ein ganzes Volk übertragen wurde. Als hervorragender Vertreter dieses Volkes, als sein Prototyp und Protagonist wirkt Homenaz.

Der Possenreißer (Nr. 11) ist unschwer in Panurge wiederzuerkennen.

Aus dem Gerüchtemacher (Nr. 8) hat Rabelais die allegorische Figur des Ouydire gemacht.

Panurge hat ebenfalls die Eigenschaft des Abergläubischen (Nr. 16) geerbt, da er im Augenblick der Gefahr allen zur Verfügung stehenden Göttern Opfergaben verspricht.

Die Eigenschaft des Widerlichen schreibt Rabelais den Mönchen zu, die auch anderen Leuten ins Essen speien, um es für sich zu haben. Jedoch kommt dazu noch die Begehrlichkeit, die Theophrast in seinen Charakteren nicht besonders aufgeführt und behandelt hat.

Die Prahlerei (Nr. 23) ist ja allen mimischen Figuren eigen, wir können daher nicht behaupten, daß Rabelais sie von Theophrast hat. Mit demselben Recht kann man die Herkunft dieser Eigenschaft bei Rabelaisischen Figuren auch aus dem Bramarbas ableiten.

Ebenso ist es mit der Eigenschaft des Feiglings (Nr. 25), die in hervorragendem Maaße bei Panurge auftritt, jedoch nicht von Theophrast stammt, sondern ebenfalls auf den Bramarbas, zurückgehen wird.

Daß jedoch Rabelais nicht nur die Charaktere, sondern auch andere Werke des Theophrast gekannt hat, geht daraus hervor,

daß er in V, 31 Theophrast unter die Philosophen rechnet. Ferner daraus, daß er in III, 31 aus der Naturgeschichte des Theophrast ein Mittel zur Stärkung der Sexualkraft anführt, also echt Rabelais.

Komisches von anderen antiken Schriftstellern.

Es sind nicht nur immer komische Schriftsteller des Altertums, denen Rabelais Komisches entnimmt. Es sind oftmals Schriftsteller, in denen man auf Grund ihres Betätigungsfeldes Komisches zunächst nicht vermutet.

Am wenigsten ist man geneigt, bei Philosophen nach Komischem zu suchen. Und doch finden wir auch gerade bei diesen soviel burleske Züge.

Einer der Großen, Plato, ist, wie auch Reich gezeigt hat, vom Mimus beeinflußt. Für uns kommt ja nur das in Frage, was Rabelais nachweislich entlehnt hat oder doch entlehnt haben könnte.

Gleich in dem Dizian au lecteur, das dem ersten Buch vorangestellt ist, tritt uns eine Idee Platos entgegen:

Pource que rire ist le propre de l'homme.

ein Gedanke, der inhaltlich wiederkehrt in V, 25

Heraclitus, tant abhorrent du propre humain, qui est rire.

Es ist dies die (nach Jaeger) im Altertum verbreitete Ansicht, daß das Lachen eines der Merkmale ist, durch die sich der Mensch vom Tier unterscheidet. Nach Plato ist der Mensch ein *ζῶον γελαστικόν*.

Am meisten ist Rabelais wohl von dem auch heute noch bekanntesten und man kann sagen volkstümlichsten Werk des Plato, dem Gastmahl, beeinflußt.

Gleich am Anfang des Prologes zum ersten Buch finden wir das Wort Silenes, das aus dem Gastmahl stammt, und zwar wird dort Socrates mit diesen kleinen Figürchen verglichen, die in ihrem Innern einen Gott bergen. Dieser Vergleich wird bei Rabelais ebenfalls erwähnt.

Rabelais ist auch einer von den vielen, die das Thema des Gastmahls wieder aufgegriffen haben, und zwar an mehreren

Stellen. Am auffälligsten ist das Thema von dem durch Reden gewürzten Gastmahl zu erkennen in den propos des beuveurs. Inhaltlich ist es natürlich etwas ganz Anderes als das bei Plato. Wir sehen aber, daß sich Rabelais in die lange Kette der Gastmahldichter einreiht, die von Sophron bis herab zu Schiller (Wallenstein) dieses Thema in allen Sinnesabstufungen behandelt und wandelt.

Weit tiefer jedoch geht der Einfluß des Aristoteles. Leupold in seiner Arbeit über den aristotelischen Einfluß bei Molière hat gezeigt, daß die aristotelische Weltanschauung dem Franzosen geradezu eingeboren ist. So sehen wir auch bei Rabelais, daß er, teils durch das Studium und teils auch durch eigenes inneres Verarbeiten der Gegebenheiten der Umwelt, zu einer aristotelischen Lebensauffassung in praktischer und ethischer Hinsicht kommt. Näheres ist noch am Schlusse dieser Arbeit ausgeführt. Auch zwischendurch werden wir noch des öfteren auf Aristoteles zu sprechen kommen.

Für seine mimischen Zwecke sich dienstbar gemacht hat Rabelais einen Gedanken aus der Physik des Aristoteles in V. 26, wenn er nämlich Bewegung als Zeichen des Lebens ansieht und mit Hilfe dieses Satzes beweist, daß die Wege auf der Isle d'Odes (vom griechischen ὁδός!) lebende Wesen sind, da sie doch gehen (où va ce chemin?) und sich demnach bewegen.

Bei einem Historiker vermutet man noch eher komische Züge als bei einem Naturphilosophen. Und doch ist Komisches in ebenso starkem Maße bei Plinius wie bei Plutarch vertreten. In Rabelais tritt eine Eigenschaft dieser beiden zutage, die auch zu den Merkmalen der burlesken Dichtung gehört: das Sammeln von Sinnsprüchen und Anekdoten, die er überall in Erzählung und Reden einfügt. Häufig geschieht es, daß er für irgendeine Erörterung gleich mehrere beweiskräftige Beispiele hat, oder aber zu einer Geschichte mehrere Parallelerzählungen über dasselbe Thema anführen kann. So z. B. in IV, 37 reiht er mehrere Geschichten aneinander, die von Namensmagie handeln. Oder in II, 34, wo die Vertrauenswürdigkeit und Schweigsamkeit der Frau in Zweifel gezogen wird. So wie die Märchen mit den formelhaften und uns so lieben Worten eingeleitet wer-

den: Es war einmal, so werden diese Rabelaisischen Geschichten von den Personen, die sie erzählen, eingeleitet nach dem Schema: Da erinnere ich mich, etwas Ähnliches gehört zu haben, oder: Ich kannte auch jemanden, der . . . . . Diese Methode ist ganz Plutarch. Auch er bringt viel Anekdoten, aus denen er das Bild der von ihm behandelten Persönlichkeiten sieht.

Plinius ist ein Sammler mit vielseitigen Neigungen. Aus seiner Historia naturalis hat Rabelais einen großen Teil seiner Darstellung des Hanfs und seiner Verwendung entnommen.

Die unmittelbaren Entlehnungen aus beiden Schriftstellern sind so zahlreich, daß sie hier nicht alle aufgeführt werden können. Die kommentierten Ausgaben der Werke von Rabelais, so die von mir benutzte Ausgabe von Burgaud des Marets et Rathery, Paris 1893, und die von Plattard, Paris 1929, geben die meisten dieser Entlehnungen an. Hier seien nur einige wichtige hervorgehoben.

Außer der bereits genannten Beschreibung des Hanfs hat Rabelais au Plinius den Ausdruck agelastes, Menschen, die nicht lachen können (IV, Prol.).

Zwei Wundertiere haben Rabelais so gereizt, daß er sie in sein Buch aufnahm: in IV, 2 die tarande, und in IV, 33 das physetere, den Walfisch, den Pantagruel erlegt. Dies ist wieder der volkstümlichen Dichtung abgelauscht, denn das Volk liebt das Ungeheuerliche, Märchenhafte, Absonderliche (Vgl. den *ἱππαλεκτρυών* in den „Fröschen"). Der letzte Nachkommen des genannten Walfisches ist die Seeschlange der Zeitungsschreiber.

Die Riesenplatane (IV, 23) kann Rabelais aus Plinius oder auch aus Herodot haben.

Ob Rabelais die Übersetzung des Plutarch von Amyot (1559) gekannt hat, ist nicht sicher. Verwendet kann er sie aus zeitlichen Gründen nicht haben. Wir können daher annehmen, daß Rabelais den ursprachlichen Text gelesen hat.

Von Plutarch hat Rabelais unter vielem anderen folgendes entlehnt:
in IV, 18 die Geschichte von dem stoischen Schwein,
in IV, 24 die drei Dinge, vor denen Cato am meisten Angst hat.
Beides sind durchaus burleske Erzählungen.

Homer ist möglicherweise der, der Rabelais zu dem Rahmen des Ganzen, der Weltreise, die Anregung gegeben hat.*)

Der Held des Rabelaisischen Werkes ist ja auch ein zweiter Odysseus. Wie dieser durchfährt er weite Weltmeere, erlebt Stürme, kämpft mit Riesen und Ungeheuern. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß Homer zum mindesten die Phantasie des Rabelais stark angeregt hat.

Vielleicht verdankt auch das Kunstschützenstück des Pantagruel seine Entstehung der Erzählung von dem Meisterschuß des Odysseus. Auf alle Fälle liegt hier die Fortführung einer Überlieferung vor. Bis hinab zum Tell und zum Freischütz taucht das Motiv des Meisterschusses immer wieder in der Literatur auf.

Bestimmt hat Rabelais von Homer die Stentorstimme (II, 28) entlehnt, die damals noch nicht zu den geflügelten Worten zählte.

Der Raub der Helena, auf den Rabelais III, 48 anspielt, wird in der Ilias berichtet. Ent- und Verführungen sind in der burlesken Literatur immer beliebt.

Unter Nennung des Namens Homer spielt ferner Rabelais in IV, 43 auf den Sack voll Wind an, den Odysseus von Aeolus geschenkt bekommen hat. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die ganze Geschichte von der Windesserinsel eine Blüte ist, die mit ihren Wurzeln bis in diese Geschichte Homers hinabreicht.

Galen und Hippocrates scheinen die von Rabelais am meisten gelesenen Schriftsteller zu sein, denn er zitiert sie stets mit genauer Angabe der entlehnten Stelle. Das ist nicht verwunderlich, da Rabelais ja starke Neigung zur Medizin hatte.

Hier sei als hauptsächliche Tatsache erwähnt, daß die Geschichte von den Gastrolatres zum Teil auf Hippocrates zurückgeht, wie schon einmal erwähnt wurde.

Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß selbst die Bibel komische Themen liefert, so unglaublich es klingen mag.

---

*) Jedoch gehören Reisen in ferne, sagenhafte Länder zu den Lieblingsthemen des antiken Romans, wie Rohde (Der griechische Roman) und Schwartz (Studien zum griech. Roman) nachgewiesen haben. Es ist daher durchaus möglich, daß Rabelais die Anregung zu dem Rahmen seines Buches aus der Lektüre antiker Romane hat. Der Eselsroman des Apuleius ist ein solcher Roman, den Rabelais gelesen hat.

In I, 42 zeigt sich Frere Jean als ein zweiter Absalom, indem er wie dieser mit dem Kopfschmuck in den Zweigen eines Baumes hängen bleibt, aber im Gegensatz zu seinem großen Vorbild sich wieder befreien kann.

Vielleicht hat Rabelais für dieses Abenteuer mit Absicht Frere Jean ausgewählt, um damit die Bibelfestigkeit des streitbaren Mönches ins rechte Licht zu setzen.

Komisch-burleske Züge und ihre Parallelen in der Antike.

Wir können, wenn wir wollen, das Werk des Rabelais technisch als eine Rahmenerzählung auffassen, ohne dabei behaupten zu wollen, daß Rabelais es sich so gedacht hat.

Den Rahmen gibt die Erziehung und Jugend eines Prinzen ab, die in einer Weltreise gipfelt. Dieser Rahmen gibt nun zahlreiche Möglichkeiten für von den handelnden Personen teils erlebte und teils erzählte Geschichten.

Den Gedanken zu dem Rahmen hat Rabelais möglicherweise von Plutarch, der ja stark von der komischen Dichtung seiner Zeit beeinflußt ist und ebenfalls Lebensbeschreibungen von Fürsten geschrieben hat, die mit vielen kleinen Geschichten und Anekdoten durchflochten sind.

Während diese Lebensbeschreibung nur erst die Möglichkeit zur Entwicklung von komischen Themen und *μίμησις βίου* gibt, ist der zweite Teil des ganzen Werkes, die Weltreise, in ihrer Auffassung und Zwecksetzung ein Thema für eine Komödie: Panurge will zum Orakel der Dive Bouteille fahren, um zu erforschen, ob er in seiner von ihm sehnlichst erwünschten Ehe von seiner Frau hintergangen wird oder nicht. Die Fahrt zum Orakel ist ein beliebtes Motiv der antiken Romane (vgl. Erwin Rohde).

Die Weltreise mit ihren zahlreichen wundersamen Abenteuern erinnert an die Odyssee, und es ist wahrscheinlich, daß diese Rabelais vorgeschwebt haben mag. Es ist auch möglich, daß Apuleius das Vorbild war, da ja auch der Roman „De asino aureo" ein solcher Roman voller wunderbarer Erlebnisse ist. Besonders ist dies anzunehmen im Hinblick darauf, daß am

Schluß des Eselsromans wie des Rabelaisischen Werkes eine Einführung in heilige Mysterien beschrieben wird.

Daß das Orakel gerade von einer Flasche gesprochen wird, deren Inhalt bestimmt kein Wasser ist, führt uns wieder auf ein beliebtes Komödienthema: den Trunk. Die Komödien der Antike wurden zu den Festen des Dionysos aufgeführt. Die Weinseligkeit gehört daher zu dem Erbgut der Volkskomödie. In Platos Gastmahl tritt zum Schluß eine Schar bezechter Freunde auf. Die trunkene Plumpheit eines Callidamates (Plautus, Mostellaria) hat die Römer zum Lachen gebracht. Der feiste Falstaff ist eine der köstlichsten Schöpfungen der neuzeitlicheren burlesken Komödie, so wie die Szene in Auerbachs Keller eine der ergötzlichsten des ganzen Faust ist. In allen Sprachen wird das Lob des Weins gesungen und sein übermäßiger Genuß und dessen Folgen bespöttelt oder gegeisselt.

Es ist auch möglich, daß Rabelais sich an die „Flasche" des Kratinos erinnerte. Jedoch kann dies dann kaum mehr als eine dunkle Erinnerung an den Titel sein. Denn während Aristophanes, Lucian, Plautus und Terenz von Rabelais sehr häufig genannt werden, findet sich der Name des Kratinos im ganzen Werke nicht. Außerdem zeigen die Bruchstücke der Komödie „Die Flasche" keinerlei Verwandtes mit der Erzählung des Rabelais. Insbesondere sind die Grundtendenzen beider Werke einander entgegengesetzt: Kratinos verspottet die Trunksucht, die wilde Ehe mit *Μέθη*, während doch das Orakel der Göttin Bacbuc lautet: Trinch. Ob man dies Schwanken des Panurge zwischen Heirat oder Junggesellenleben und den schließlichen Verzicht auf die Heirat zugunsten des Weins auf die durch die *Μέθη* verursachte Untreue des Dichters gegenüber seinem Weibe Comoedia zurückführen kann, muß mangels anderer Anhaltspunkte als unsicher angesehen werden.

Eine lange Strecke hindurch handelt das Buch von den Sorgen des Panurge um seine zukünftige Ehe. Der Zweck der Weltreise ist ja auch, beim Orakel der Bouteille das Schicksal dieser Ehe zu erfragen. Das Thema „Gattentreue" ist eines der immer wiederkehrenden Themen der Volkskomödie und der komischen Literatur aller Zeiten seit der Antike. Lucian z. B. führt uns in einer großen Zahl von Gesprächen den Göttervater

vor, der sich ständig auf Abwegen befindet, und deswegen des öfteren von seiner braven Gattin Juno die herzhaftesten Gardinenpredigten zu hören bekommt.

Nicht nur Zeus macht Seitensprünge, auch das andere Geschlecht hat seine untreuen Vertreter unter den Göttern. Venus, die Gattin des Vulcan, hat ein Verhältnis mit Mars. In den Göttergesprächen Nr. 17 wird erzählt, in welcher Art Vulkan die beiden Ehebrecher ertappt und zum Gespött der übrigen Götter macht.

Apuleius erzählt in seinem Roman einige ergötzliche Geschichten von Eheweibern, die ihren Männern sogar in ihrer Gegenwart Hörner aufsetzen und ihre Galane gut zu verstecken wissen. Im Bramarbas des Plautus wird Pyrgopolinices von seiner Geliebten Comasium hintergangen. Die „Merry Wives of Windsor" treiben durch angebliche Untreue ihre Männer auf den Siedepunkt ihrer Eifersucht, der Galan wird im Waschkorb versteckt. Das Decamerone wimmelt von Ehebruchsgeschichten. „Figaros Hochzeit" und „Die Fledermaus" sind scherzhafte Behandlungen dieses Themas. In der französischen Volkskomödie ist der versuchte, ausgeführte oder mißlungene Ehebruch ein immer wiederkehrender Gegenstand. Genau dieselben Sorgen, die die armen Ehemänner um den Bestand ihrer Ehe haben, hat Panurge schon vor der Ehe. Und er befragt die verschiedensten Orakel und Wahrsager danach. Von allen bekommt er Prophezeihungen, die er für sich günstig auslegt, die aber Pantagruel und alle übrigen mit demselben Recht und derselben Logik für Panurge ungünstig auslegen.

Weissagungen und zweifelhafte Orakel sind stets beliebt gewesen. Bei Lucian sind häufig Klagen über unzuverlässige Orakel zu finden. Der arme Esel Lucius muß lange auf seine ihm prophezeihte Erlösung warten. Er erlebt als Esel außerdem bei der Gaunergesellschaft, wie mit doppelsinnigen Orakeln schmutziges Geld verdient wird.

Die komische Dichtung mußte die Doppeldeutigkeit der Orakel reizen. Doch hat sie nicht oft sich zu einer so umfassenden und weitläufigen Verspottung aufgeschwungen wie hier. Meistens sah man aber das Tragische für die von solchen doppeldeutigen Wahrsagungen Gefoppten. Wir finden daher zwei-

deutige Orakel meist in tragischen Stücken, in der Antike im Oedipus und in neuerer Zeit in dem unheimlich grandiosen „Macbeth".

Die zweideutigen Orakel fristen jetzt meist ein kümmerliches Dasein auf Jahrmärkten, wo man sich für wenige Pfennige Weissagungen zuteil werden lassen kann, die die Zukunft doch im Dunkel lassen und die auf jeden Menschen mit gleicher Genauigkeit zutreffen.

Doch für alle andere Art von Zauberei, Mummenschanz und Aberglauben hat der heitere Dichter und Künstler immer Sinn gehabt. Abgesehen von den eben erwähnten Jahrmarkt- und Variétékünstlertum finden sich diese Dinge auch literarisch belegt. Apuleius beschreibt in seinem Roman einen tollen Scherz, den sich die Einwohner von Hypatha in Thessalien, dem Heimatland aller Zauberei, mit seinem Helden Lucius erlauben. Es handelt sich dabei um Verwandlungszauber. Leere Weinschläuche werden dabei in Menschen verwandelt. Ein anderer Verwandlungszauber aus demselben Roman wird uns von der Herrin der Fotis vorgeführt. Dadurch, daß diese Fotis ihrem Geliebten Lucius die Kraft der Zaubersalbe an ihm selbst vorführen will, ist die ganze Romanhandlung überhaupt erst möglich. Der liebestolle Zeus verwandelt sich in allerlei Gestalten, in einen Schwan, einen Stier, sogar in einen Goldregen, um sich so seinen Auserwählten zu nähern. Lucian berichtet davon, und Ovid, dessen Werk ja ganz auf diesen Verwandlungszauber zugeschnitten ist, erzählt die Liebesabenteuer des Göttervaters ebenfalls. Auch Rabelais spielt auf diese Geschichten an, und zwar in III, 12:

> Il pourroit cent et cent fois se transformer en cycne, en taureau, en satyre, ...

An solchen Verwandlungsgeschichten hat Rabelais anscheinend viel Freude gehabt, denn er berichtet des öfteren welche, die er meist anderen Schriftstellern entnimmt.

Unter den Mitteln, die Panurg zur Erforschung des Schicksals seiner Ehe anwendet, sind sicher viele, die Rabelais der Wirklichkeit entlehnt hat. Es sei nur an die Virgilischen Lose erinnert. Jeder kennt wohl noch einen seiner Vorfahren, der vor besonders wichtigen Unternehmungen eine Nadel in die

Bibel stach und aus der getroffenen Stelle den glücklichen oder ungünstigen Ausgang seines Vorhabens deuten wollte.

Der Hang zu allerlei Aberglauben ist stets in solchen Zeiten rege gewesen, wo alle Autorität des Glaubens geschwunden war und die irrenden Seelen der Menschen Zuflucht und Halt suchten an Dingen, die kritischer Betrachtung nicht standhielten. Ähnliche Stellen finden wir deshalb bei Lucian, Apuleius, auch Plutarch, die alle zu einer Zeit schrieben, wo der feierlich fromme Glaube an die Götter ins Wanken geraten war.

Wenn auch Rabelais viele solcher Wundergeschichten erzählt und aus anderen Schriftstellern entlehnt, hat er selbst wohl nicht viel von Wahrsagungen gehalten, denn er läßt Pantagruel (III, 22) auf den Ausspruch des Tiresias bei Horaz (Sat. 5, v. 59) anspielen:

O Laertiade, quidquid dicam, aut erit, aut non.

Das heißt, ins derbe Neuhochdeutsche übertragen:

Wenn der Hahn kräht auf dem Mist,
Ändert sich das Wetter — oder es bleibt, wie 's ist.

Über die Zoten brauchen wir uns nicht länger aufzuhalten. Derbe und anzügliche Witze wie sie Rabelais macht, finden wir bei Plautus, bei Apuleius, bei Aristophanes.

Der Reiz des Fremden, Abenteuerlichen, auf den Zuhörer ist den Dichtern aller Zeiten wohlbekannt gewesen. Erwin Rohde weist dies für den griechischen Roman nach; und man stößt in der Literatur aller Zeiten ständig auf diesen Hang. Und so finden wir bei Rabelais eine Fülle von wunderbaren Erzählungen märchenhaften Charakters. Ein Teil dieser Geschichten ist direkt den antiken Dichtern entlehnt, ein anderer Teil zeigt, daß Rabelais zum mindesten durch antike Quellen angeregt ist.

Das Reich des Papegaut geht sehr wahrscheinlich auf die „Vögel" des Aristophanes zurück. Die geheimnisvollen Mysterien bei der Einführung in den Tempel der Bacbuc können von Apuleius angeregt worden sein. Dabei haben allerdings Berichte pythagoräischer Lehren und Gebräuche stark eingewirkt; so geht die Anzahl der ins Heiligtum hinabführenden Stufen auf die Zahlenmystik des Pythagoras zurück.

Daß die Helden der Geschichte von so riesigem Wuchs sind, mag auf Erzählungen wie die von Polyphem zurückgehen. Rie-

sen und Zwerge bilden allerdings wesentliche Figuren der Märchen aller Völker, und Rabelais muß dieses Thema nicht unbedingt der Antike entnommen haben. Doch ist diese Ähnlichkeit immerhin sehr interessant.

Bestimmt aus der Antike entlehnt hat Rabelais die Beschreibung des Menschen, der zur Hälfte weiß und zur anderen Hälfte schwarz war (III, Prol.); und zwar stammt dies aus dem „Prometheus" des Lucian. Und zwar ist diese Entlehnung um so unzweifelhafter, als Rabelais selbst berichtet, daß dieser Mensch von einem gewissen Ptolemée, filz de Lagus, wie ein Schaubudenstück im Lande umhergeführt wurde. Der Name und die Umstände stimmen genau überein.

Eine Besonderheit, das Sammeln von Sprüchen und das Vortragen solcher Sprüche an jeder nur geeigneten Stelle, hat Rabelais möglicherweise den Diatriben nachgeahmt. Oltramare führt auf Seite 14 als Wesenszüge der Diatribe „citation de locutions populaires et de proverbes" und auf S. 16 „citation de passages poétiques" an. Ähnlich findet sich bei Plautus im Trinummus eine abondance des sentences diatribiques (Oltramare, S. 69). Rabelais zeigt sich auch hier der antiken komischen Dichtung geistesverwandt: man könnte ein Buch allein mit den von Rabelais verwandten Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten füllen.

Nur einige seien hier genannt:

II, 16: Faulte d'argent, c'est douleur non pareille.

Dies ist, wie die Herausgeber des Rabelais bemerken, eine pensée proverbiale depuis des siècles.

In I, 5 finden wir das noch heute, auch entsprechend im Deutschen, oft gebrauchte:

L'appetit vient en mangeant.

Auch in Versform bringt Rabelais derartige Spruchweisheit:

III 20: Des femmes et des chevaux
Il n'en est point sans défauts.

Aus antiken Schriftstellern übersetzt Rabelais Sinnsprüche wie diesen

Pour ce que rire est le propre de l'homme

der aus Aristoteles, De partibus animalium, X, 9, übersetzt ist:

καὶ τὸ μόνον γελᾶν τῶν ζῴων ἄνθρωπον

Rechtsbücher bieten ebenfalls solche Spruchweisheit:

III, 47: Advenant le prince, cesse le magistrat,

wörtlich aus adveniente principe cessat magistratus (Corpus iuris civilis). Hier erkennen wir wieder die sammelnde Eigenschaft der heiteren Lebensphilosophen. Sie sammeln Sprüche, Geschichten, kleine biologische Einzelheiten, wo sie sie finden, aus reiner Freude am Sammeln selbst, an der Anhäufung von Kleinigkeiten, die irgendeine Bedeutung für sie haben. Genau so wie Seneca, der manche Sprüche gesammelt und aufgezeichnet hat. So schreibt er in einem Brief an Lucilius (Nr. VII):

> Sed ne soli mihi hodie didicerim, communicabo tecum, quae occurrerunt mihi egregie dicta circa eundem fere sensum tria; ex quibus unum haec epistula in debitum solvet, duo antecessum accipe. Democritus ait: Unus mihi pro populo est, et populus pro uno .... usf.

Ebenso sammeln Montaigne, die Brüder Goncourt und Shakespeare. Letzterer läßt im King Lear den Narren aus seinem reichen Schatz närrischer Spruchweisheit dem greisen König das vorsetzen, was er als seelisches Heilmittel für ihn für gut hält. Es sei auch hier an die in viele Sprachen übertragenen Disticha Catonis erinnert. Auch die Komödien des Terenz, des Plautus und Aristophanes enthalten eine Fülle von Sinnsprüchen, auf die die Kommentatoren aufmerksam gemacht haben.

An Hand dieser aufgeführten Wesenszüge dürfte mit genügender Beweiskraft nachgewiesen sein, daß Rabelais nicht nur von der antiken komischen Dichtung abhängig ist, sondern, was mehr ist, daß er von ihrem Geist so erfüllt und durchdrungen ist, daß wir mit Recht sagen können: In Rabelais ist die komische Dichtung der Antike in verwandelter Form wiedererstanden.

Figuren.

Im folgenden soll nun gezeigt werden, welche Typen der antiken Komödie oder auch der Commedia dell'arte in den einzelnen Figuren des „Gargantua et Pantagruel" nachgewirkt haben. Beginnen wir mit unserer Untersuchung bei dem ersten Titelhelden des Werkes, dem

Gargantua.

Gargantua ist eine seltsame Figur. Anfänglich ist er noch ganz Narr, der Narr der alten Volkskomödie, oder der Commedia dell'arte, der Zanni, während er im späteren Verlauf der Geschichte Züge zeigt, die bereits auf seinen Sohn hinweisen.

Die Jugend des Gargantua ist noch voll der mimicae ineptiae. So treibt er einen tollen Scherz mit den Gästen seines Vaters, die er glauben macht, daß der Aufbewahrungsort seiner Spielzeugpferde ein richtiger Pferdestall sei, bis sie selbst erst ihren Irrtum sehen. Derb komisch ist seine Entdeckung eines torchecul.

Des Leibes Nahrung ist von frühester Jugend an seine Hauptsorge. Sein erstes Geschrei ist: A boire! a boire!

Hierbei sei eingeflochten, daß dieses „a boire" eine feine Tonmalerei darstellt, wenn man in Betracht zieht, daß zu Rabelais' Zeit das oi noch wie oè gesprochen wurde. Das „a boire" hört sich dann tatsächlich wie das Plärren eines kleinen Kindes an.

Während des Studiums ist seine Hauptbeschäftigung Essen und Trinken. Er zeigt sich darin als ein zweiter Herkules.

Auch was seine Körperkraft angeht, gleicht er diesem altgriechischen Recken. Schon das Riesenhafte weist darauf hin. Er vollbringt Dinge, die echt riesenhaft tolpatschig sind. Er hängt die Glocken von Notre-Dame aus und ungeachtet ihres heiligen Zweckes hängt er sie seiner Stute um den Hals. Seine übrigen Erlebnisse bei den Parisern oder vielmehr die übrigen Erlebnisse der Pariser mit ihm sind ebenfalls ganz seinem Körpermaß angepaßt. So wie später Gulliver mit seinem Urin den Rathausbrand löscht, so ersaufen in der entsprechenden Flüssigkeit bei Rabelais die Pariser.

Auch später findet sich noch ein närrischer Zug. In I, 43 plagt ihn die Angst vor der Stärke des Feindes, die er aber geschickt zu bemänteln weiß, ganz wie alle Bramarbasse der alten Komödie.

Ein ganz neuer Zug kommt in sein Leben, als er „fut mis sous autres pedagogues". Da geht es tatsächlich an ein ernsthaftes Lernen. Auch die körperliche Ausbildung wird jetzt in

großem Stil gepflegt. Wir sehen jetzt Ansätze zum Renaissancemenschen.

Allerdings zeigen sich auch hier wieder stark possenhafte Züge. Die körperlichen Übungen grenzen manchmal stark ans Jongleurhafte.

Bei der geistigen Ausbildung wird der seltsame Brauch gepflegt, daß selbst beim Waschen und an gewissen Orten das Studium eifrigst getrieben wird. Dieses besteht hauptsächlich im Verstehen und Auswendiglernen von Texten. Es ist so, als ob Rabelais die Anfänge der Renaissance habe zeichnen wollen, das reine Aufnehmen der neuen Dinge aus der Antike. Es sind ja auch antike Werke, die da gelesen werden: Theophrast, Dioscorides, Plinius, Galen und andere.

Die eigentümliche Frucht dieser Art Studien ist die Auslegung des Rätsels, das in den Fundamenten der Abtei Theleme gefunden wird. Wir sehen hier, daß eine neue Bildung, die an einen von Natur bäuerischen Menschen herangetragen wird, sich so auswirkt, daß er alles nur noch durch die Brille der neuen Gelehrsamkeit ansieht. Diese neue Gelehrsamkeit, die er vorher nicht kannte, und die ihm jetzt so neu, so schön vorkommt, daß er sie als das Wesentliche des Lebens, ja als das Leben selbst erscheint. Das ist ein Zeichen dafür, daß der Mensch doch nur oberflächlich in den Sinn des Gelernten eingedrungen ist, oder die Dinge überhaupt falsch angepackt hat. Bei Pantagruel zeigt sich dann die nächste Stufe des Eindringens der neuen Gelehrsamkeit: die richtige sinnvolle Anwendung des Gelernten, das In-Einklang-Bringen von Lehre und Leben, also echter Humanismus.

Immerhin hat die humanistische Bildung trotz ihrer oberflächlichen Aufnahme auf Gargantua einen tiefen Eindruck gemacht, so daß er zum Schöpfer der Abtei Theleme wird, wo die Menschen im Sinne der neuen Humanität allseitig, körperlich und geistig, in größtmöglicher Vollkommenheit ausgebildet werden sollen. Die Wirkung der neuen Bildung auf Gargantua zeigt sich auch in dem oft genannten Brief an seinen Sohn, in dem er diesen ermahnt, die neuen Ideen voll in sich aufzunehmen und es darin noch besser zu machen als er selbst. Der alternde Gargantua erkennt, daß er in vielem geirrt hat, daß

ihm noch nicht der reinste Humanismus eingegangen ist. Aber die nach ihm sollen näher dem Gipfel kommen oder ihn sogar ganz erreichen: das ist der Sinn der Gründung von Theleme und des Briefes an Pantagruel.

Rabelais hat hier also die Aufwärtsentwicklung einer Familie von rein bäuerischem Wesen zur Bildung dargestellt. Grandgousier, der Vater des Gargantua stellt die unterste Stufe dar. Er ist noch ganz den Naturtrieben und seinen leiblichen Genüssen hingegeben. In I, 3 wird von ihm gesagt:

> . . . . . estoit bon gaillard en son temps, aymant à boire net autant que homme qui pour lors fust au monde, et mangeoit voluntiers salé.

Zu seiner Frau sagt er bei ihrer Niederkunft:

> . . . depeschez vous de cestuy cy, et bien toust en faisons un autre.

Auf seine persönliche Sicherheit ist er äußerst bedacht: er bittet (I, 45) im Bett liegend um den Sieg seiner Waffen.

Jedoch seine Großmut gegenüber den besiegten Feinden und seine Friedensliebe deuten bereits auf gleiche Eigenschaften bei seinen Nachkommen. Diese maßvolle Rücksichtnahme gegenüber anderen Völkern hat bereits Leupold als aristotelisches Gedankengut erkannt. Die Entwicklung und potentielle Steigerung der fürstlichen Eigenschaften und der Humanität von einer Generation zu anderen zu immer höherer perfection, die wir an den drei aufeinanderfolgenden Gliedern der Familie sehen, erkennen wir ebenfalls als aristotelisch. Die höchste perfection führt uns dann Rabelais in der Figur des Pantagruel vor.

Pantagruel.

Haben alle anderen Personen fast durchweg nur komische Eigenschaften, so könnte Pantagruel als Idealfigur gelten, wenn er nicht eben ein Riese wäre. So aber wirkt alles, was er tut, plump und tolpatschig.

Große Körperkraft zeichnet ihn seit frühester Jugend aus. Haarig kommt er aus dem Mutterleibe, ein uraltes Symbol der Kraft, das sich auch in die alttestamentliche Bibelüberlieferung eingeschlichen hat und das noch heute lebendig ist. Wir wissen, daß Simsons Stärke in seinen Haaren lag. Pantagruels Körper-

größe wird die Ursache, daß seine Mutter bei seiner Geburt stirbt. Eines Tages erscheint er bei einem Bankett, das sein Vater gibt, im Festsaal mitsamt seiner Wiege auf dem Rücken und verlangt mitzutafeln. Zeitig bekommt er Zähne, frißt einer Kuh, die ihn säugt, das Euter und den halben Bauch weg, und verspeist sogar einen zahmen Bären. Sein gesunder Appetit erinnert an Herakles. Auch die frühzeitige große Kraft erinnert an diesen. Herakles erwürgte in der Wiege bereits Schlangen. Rabelais vergleicht ja auch Pantagruel mit Herkules (II, 4). Die Tat des Kindes Herakles wurde in der antiken Posse der Anlaß zu noch weiterer Legendenbildung zur Verherrlichung seiner Kraft.

Auch die späteren Taten des Pantagruel zeigen, daß er ein geistiger Nachkomme des Herakles ist, so wie er ein leiblicher Nachkomme eines Geschlechtes von Riesen ist, wie sein Stammbaum zeigt. In seiner Studienzeit schafft er für seine Kommilitonen einen Festplatz besonderer Art, indem er einen riesigen Felsklotz in die Ebene packt (II, 5): eine Reminiszenz an die Säulen des Herakles, oder aber, was vielleicht wahrscheinlicher ist, an Lucians Charon, wo Hermes und Lucian den Ossa, Oeta und Parnaß übereinandertürmen, um einen Aussichtspunkt zu haben.

Der Kampf mit dem Riesenkönig Loupgarou (II, 29) ist ebenfalls eine Remniniszenz an die Kämpfe des Herakles gegen die Schädlinge des Menschengeschlechts, die Räuberriesen. Doch erhält der Kampf noch eine besondere komische Note dadurch, daß Pantagruel den durch einen Tritt in den Bauch halb betäubten Loupgarou selbst als Verteidigungswaffe gegen die übrigen Riesen benutzt.

Zu der Krieger- und Kampfnatur des Pantagruel paßt es, daß er (IV, 2) sich als Andenken aus dem Lande Medamoth das Gemälde von den Taten des Achilles mitnimmt. Hier haben wir den zweiten Paten des Pantagruel. Herakles und Achilles vermischen sich in der antiken Komödie zu der Gestalt des robusten Kraftmenschen, der sich mit allen Ungeheuern einläßt und nach jedem Kampf einen recht ansehnlichen Appetit entwickelt. Die Körpergröße des Pantagruel wird recht drastisch dadurch dargestellt, daß er bei einem Unwohlsein seinen Magen dadurch

reinigen läßt, daß Männer in Kupferkugeln in seinen Magen hinabgelassen werden. Noch drastischer aber durch die Erzählung, wie er sein Heer mit seiner Zunge gegen Regen zudeckt — nach Krüper ein Märchenmotiv. Wieder ein typisch mimischer Zug, das Wunderbare, Absonderliche aufzugreifen und zu verwenden, weil es das Volk so liebt.

In allen ritterlichen Künsten ist er ausgebildet. Seine Kunst im Bogenschießen zeigt er bei der Erlegung des Walfisches (IV, 34), dem er ein regelrechtes Muster in den Rücken schießt: hier dürften die Kunstschützen auf den Jahrmärkten, die Nachkommen der alten ioculatores, Rabelais angeregt haben.

Nicht nur körperlich ist Pantagruel den übrigen überlegen, auch in geistiger Hinsicht überragt er alle, trotzdem er selbst seiner geistigen Ausbildung wenig Sorgfalt zugewandt hat. Er schlichtet (II, 10—13) einen Rechtsstreit, den sogar der unserem Reichsgericht entsprechende Gerichtshof, die court de parlament, und die größten Rechtsgelehrten des Landes nicht entscheiden konnten.

Seine geistige Überlegenheit und Selbstbeherrschung zeigt er auch darin, daß er den Panurge, der das Vermögen der Abtei Salmigondin vergeudet hat, nicht hart straft, sondern durch seine Überredungskunst zum Guten zurückführen will (III, 2), allerdings ohne Erfolg.

Fürstlicher Sinn zeigt sich darin, daß er das Land Utopia vor Übervölkerung und Bürgerkrieg schützt, daß er einen Teil der Bevölkerung nach Dipsodie überführt und so einen Ausgleich schafft (III, 1). Ebenfalls äußert sich seine Führernatur darin, daß er bei der Landung auf der Insel der Makreons erst seine Leute sich stärken läßt, ehe er zu den Empfangsfeierlichkeiten schreitet. Daß Pantagruel die gefangenen Dipsodes in einer Druckerei beschäftigt, zeigt ihn als modernen aufgeschlossenen Menschen, der die technischen Errungenschaften seiner Zeit erkennt und fördert.

Als edler Sieger zeigt er sich gegenüber den Gefangenen (II, 28). Die edlen Eigenschaften werden teilweise durch komische Züge stark überdeckt, ja sogar ins Komische gewendet, wenn seine Waffenfertigkeit in einem Jahrmarktskunststück erscheint, wenn sein den Paragraphenjuristen überlegenes natür-

liches Rechtsgefühl in einer komischen Prozeßentscheidung gezeigt wird.

Doch der eigentliche Kern der Figur ist ein ganz anderer. Man hat vielfach versucht, die Gestalt des Pantagruel historisch zu deuten. Von allen Deutungen abgesehen, stellt Pantagruel den Typ des Renaissancefürsten dar. Von hoher Abkunft, durch seine Vorfahren körperlich, geistig und traditionell zum Fürsten bestimmt, von großer Körperkraft, in allen ritterlichen Künsten geübt, wohlerfahren im Recht, voller edler Größe im Kriege, selbst dem Gegner gegenüber, menschlich gegenüber seinen Mannen, kurz ein Mensch, der auf allen Gebieten des Lebens Hervorragendes leisten kann, leisten will und auch tatsächlich leistet, der sich dafür auch erlauben kann, sein Leben voll auszukosten, so ist dies ein Fürst, wie ihn sich Rabelais, entgegen dem Machiavellischen principe gewünscht hat. Macchiavell wird mehrfach von Rabelais angegriffen, wie ich noch im Kapitel über die Satire ausführen werde. Hier hat Rabelais seiner, den italienischen Geschichtsphilosophen angreifenden Kritik ein positives Bild des Idealfürsten an die Seite gestellt, allerdings in komischer Form.

Es vermischen sich also im Pantagruel komisch-burleske Züge, ein gutes Teil *μίμησις βίου* und eine Kritik, die zwar in komischer Form auftritt, aber Positives bringt, indem nämlich unter dem Narrenkleid sich ein Idealbild versteckt.

Frere Jean.

Eine weitere Hauptfigur des Werkes ist Frere Jean. Er tritt zuerst im 1. Buche auf und bleibt ständig bis zum Schluß des Gesamtwerkes mit im Vordergrund.

Frere Jean ist ein Mönch, aber keiner von den demütigen Klosterbrüdern, sondern ein streitbarer Bursche, der vom Mönch eigentlich nur noch die Kutte trägt. Den klösterlichen Zwang, die mönchische Ergebenheit, die christliche Bescheidenheit und Sanftmut hat er abgeworfen. Er ist sicher eine nach dem Leben gezeichnete Figur. So wie er mögen damals, in der kämpferischen, wildbewegten Zeit, viele hinausgezogen sein, denen die Abgeschlossenheit nicht mehr behagte, denen die Zelle zu eng

wurde, auf die andere Gedanken einstürmten, als die, die man sie gelehrt hatte, und die sich um dieser neuen Idee willen mit geistlichen und weltlichen Herren herumstritten. So wie unser Dr. Martinus Luther, dessen komisches Gegenstück Frere Jean ist. Oder wie Giordano Bruno, dem sogar diese irdische Welt zu eng für seine unendlichen Gedanken wurde.

Owlglass hat ein feines Gefühl gehabt, als er Frere Jean nicht mit Bruder Johannes, sondern mit Bruder Hannes übersetzte. Johannes schmeckte nach der Milch der frommen Denkart, wir denken sogar an den milden Lieblingsjünger des Heilands. Aber Hannes erinnert gleich an Schinderhannes; wir stellen uns im Geiste einen urwüchsigen derben Bauernburschen vor, der gewohnt ist, Bullen zu bändigen oder mit Zentnersäcken zu hantieren.

In der Tat, Zartheit, Rücksichtnahme oder gar Prüderie kennt der von Kraft strotzende Frere Jean nicht.

Das erste, was wir von ihm hören, ist, daß er, als seine Abtei von den Bauern von Lerné überfallen und gebrandschatzt wird, mit einem Knüppel dazwischenfährt, diesen einem der Angreifer in den Leib rennt, und alle Übrigen in die Flucht schlägt, während seine Brüder mit Zittern und Zagen Gebete stammeln und Messen plärren. Es macht ihm auch nichts aus, daß er (I, 42) wie Absalom mit dem Haar in den Ästen eines Baumes hängen bleibt — ein komisches Element aus der Bibel, oder, wenn man will, ein tragisches Element in ein komisches verwandelt.

Im Dienste des Gargantua findet er oft Gelegenheit, seinen kriegerischen Mut und seine derbe Faust zu beweisen. Durch seine Tollkühnheit gerät er einmal sogar in Gefangenschaft (I, 43), befreit sich aber schnell wieder daraus (I, 44) erschlägt unter ziemlich derben Scherzen seine Wächter und langt wohlbehalten wieder bei seinen Kameraden an.

Im Krieg gegen Picrochole ist er es, der die Entscheidung zugunsten des Gargantua herbeiführt.

Ständig bricht sein Drang hervor, seine überschäumende robuste Lebenskraft irgendwie zu betätigen. Auf der Insel der Chats fourrées ist er nahe daran, sich auf die Bestien zu stürzen, um sie zum Teufel zu jagen. Diese Handlung trägt ihm beim

Leser noch mehr Zuneigung ein, denn sie entspringt aus einem gesunden Rechtsgefühl, so wie es die von der neuen Humanität erfüllten entlaufenen Mönche, sofern sie ideale Charaktere waren, gehabt haben mögen.

Eine solche Kraftnatur wie er ist meist wenig geneigt, irgendwelche Rücksichten auf die Rechte anderer zu nehmen, wenn sie ihm irgendwie unbequem werden. Und er schüttet (V, 15) den Wirtsleuten, die Geld haben wollen, die Federn aus den Betten zum Fenster hinaus.

Seine Handlungen begleitet er mit den entsprechenden kräftigen Flüchen, wobei man nicht sagen kann, daß er allzu viel Zartgefühl besitzt. Es fehlt ihm dabei selbst an jener heiligen Scheu, die Menschen seines Standes sonst von früher Jugend an zur Pflicht gemacht wird. Von ihm stammt das Wort „par le trou Madame" (IV, 39). In IV, 21 und IV, 33 flucht er: Je me donne à tous les diables. Wie sollte er es auch anders machen, da mit der Achtung vor seinen ehemaligen Vorgesetzten auch die Achtung vor dem, was ihm sonst heilig sein mußte, zum Teil geschwunden sein mochte.

Von seinem mönchischen Beruf und dessen strengen Regeln hält er wenig. Das Fasten behagt ihm ebensowenig wie dem Panurg. Er verbindet sich mit den Köchen zum Krieg gegen die Würste (IV, 39) — ein recht sprechendes Zeichen. Und in IV, 63, bei einer Windstille, als jeder seiner eigenen Laune nachgehen kann, heißt es von ihm:

Frere Jean s'estoit en la cuisine transporté.

Dies wirkt um so drolliger, als kurz vorher noch von dem wissenschaftlich interessierten Epistemon berichtet wird:

Epistemon regardoit par son astrolabe en quelle elevation nous estoit le pole.

und dann die astronomischen Ausdrücke auf die Tätigkeit des frere Jean angewendet werden:

. . . en l'ascendant des broches et horoscope des fricassées consideroit quelle heure lors pouvoit estre.

Echt possenhafter Witz: die Übertragung von ernsthafter Wissenschaft auf alltäglichste Dinge.

Der Kraftnatur des frere Jean entspricht es auch, wenn er, wie auch Panurge, nicht genug von den Frauen bekommen kann.

Dies zeigt ihn als würdigen Nachkommen des antiken Mimus. Das liebste Gastgeschenk wäre ihm eine ganze Handvoll davon (IV, 54).

Die Figur des frere Jean zeigt, wie eingangs schon erwähnt, Züge des Lebens. Wir befinden uns in einer Zeit, in der alte Werte sinken, alte Ideen und Formen von der neuen Weltanschauung allmählich beiseitegedrängt werden. In Deutschland hat der Mönch Martin Luther dem geistlichen Stand eine neue Freiheit, ein neues Ethos gegeben. Figuren wie der frere Jean sind Stationen auf dem Wege vom selbstkasteienden, den Leib und seine Bedürfnisse verachtenden und unterdrückenden Mönchstum zu dem Gottesstreitertum, das die irdischen Gaben dieses Gottes freudig bejaht und sie dankbar genießt. Als Reaktion der Lebenslust, die in der Wiederbelebung des Griechentums ihre Nahrung und Rechtfertigung fand, gegen die strengen Ordensregeln der Mäßigkeit, Armut und des Zölibats ist der Frere Jean natürlich nach der anderen Seite hin eine Übertreibung, nämlich nach der Seite der Völlerei, der Begierde und der derben Sinnlichkeit. Aber wie sollte er auch nicht, denn er ist ja schließlich eine Possenfigur, so ungehemmt urwüchsig und robust, wie sie das Volk liebte.

Voller überschäumender Lebenskraft ist Frere Jean, der nicht weiß, wohin mit seiner Stärke, die er teils an die Feinde teils an die Frauen verschwendet. Er trägt, wenn auch durch die Kutte verborgen, den phallus. Seine derben Reden hat er wohl dem Bramarbas abgelernt, doch besitzt er im Gegensatz zu diesem die sittliche Berechtigung zu seinen Ruhmreden.

Er ist außerdem die Verkörperung der öffentlichen Meinung innerhalb der niederen Geistlichkeit, die zum Teil schon praktisch ihre Stellungnahme zu den alten Formen und Bräuchen betätigt hatte. Die Kirche war schon seit ihren ersten Anfängen die Zielscheibe des Spottes in der Komödie. Hier erleben wir, daß einer, der das Gewand eines kirchlichen Ordens trägt, in komischer Form Kritik an den Einrichtungen der Kirche übt.

Panurge.

Panurge ist das verkommene Genie. Er ist nicht unbegabt: er spricht verschiedene Sprachen. Er besiegt den englischen

Theologen Thaumaste im Disput, der allerdings nur durch Zeichen geführt wird. Doch seine Begabung verschwendet er an allerhand Kunststückchen, wenn er zum Beispiel einen Speer, der auf zwei Gläsern ruht, durch einen Schlag mit der Hand mitten entzweibricht, ohne daß die Gläser zersplittern, oder auch nur wackeln. Oder wenn er dem Epistemon seinen abgeschlagenen Kopf wieder aufsetzt. Bei letzterem Kunststück muß man allerdings wieder daran denken, daß das Werk des Rabelais ein mimisches Werk ist, und daher Übertreibungen bei der Beurteilung mit eingerechnet werden müssen.

Im übrigen haben die fleischlichen Gelüste von Panurge gänzlich Besitz genommen. Fast ständig hat er Hunger. Beim Rasten ist er der erste in der Bagage. Er errichtet nach dem Siege über die Dipsoden ein Denkmal aus Delikatessen. Den Siegeshymnus des Pantagruel verdreht er in ein Loblied auf Hasenbraten. Als Kastellan von Salmigondin veranstaltet er Gelage, die die Abtei fast zugrunderichten. Als er einmal einen schlechten Traum hat, sieht er die Ursache davon in seinem leeren Magen. Nachdem er glücklich heulend und zähneklappernd den Sturm überstanden hat, ist das erste Zeichen, daß er wieder wohlauf ist, daß er einen ungeheuren Hunger verspürt. Fasten ist ihm ein Greuel. Die Insel des Papegaut ist ihm von vornherein verhaßt, da alle Neuankommenden erst eine Fastenzeit durchmachen müssen, ehe sie sich weiter in das Land wagen dürfen.

Auch den Wein liebt Panurge. Als er den Thaumaste besiegt hat, lehnt er Ehrungen und Ämter ab, lieber wäre ihm quelque muiz de bon vin.

Als Phallusträger und Schürzenjäger lernen wir ihn oftmals kennen, wobei er, wenn er verschmäht wird, recht derbe Rache an der Schönen nimmt (II, 31 f.). Es nimmt uns daher auch nicht wunder, wenn die unanständigsten Witze und tollsten Zoten von ihm gemacht werden.

Überall und immer hat er Schabernack im Kopfe. Fast niemand ist davor sicher, daß Panurge ihm nicht irgendwie übel mitspielt. Er läßt Fässer gegen die Wachtmannschaft rollen. Den Theologen und Gelehrten bindet er Tierschwänze an die

Gewänder. Einmal näht er einem würdigen Frater Hemd und Stola zusammen.

Trotzdem er es nicht an Frechheit fehlen läßt, wenn es gilt, andern einen Schabernack zu spielen, so ist er ein Hasenfuß, wenn ihm eine Gefahr droht. Schon bei dem geringsten Anzeichen einer Gefahr ergreift ihn eine Angst, die ganz im Widerspruch steht zu seinen prahlerischen Reden. Schlachten macht er grundsätzlich nur, wie Robert und Bertram, die lustigen Vagabunden, „immer in Deckung der Retirade" mit. Wo er einer Gefahr nicht aus dem Wege gehen kann, benimmt er sich so gottesjämmerlich, daß er zur Zielscheibe des Spottes aller wird. Bei dem Sturm auf See wird er seekrank, jammert, beichtet, beschwört die Heiligen, und will allen Ernstes sein Testament machen. Vor dem Walfisch befällt ihn ein achtungsvolles Grauen. Als das Schiff durch widrige Winde in die Nähe der Insel der Verbrecher verschlagen wird, verkriecht er sich in die untersten Schiffsräume. Als ihn dort im Dunkeln eine aufgescheuchte Katze anspringt, denkt er, es ist der Satan selbst, und in seinem Schreck bekommt er einen Schwächeanfall des Afterschließmuskels (wie Rabelais zwar nicht gesagt hat, wie er aber hätte sagen können), und erscheint über und über besudelt wieder an Deck.

Diesen Charakterzug hat er vom Bramarbas geerbt. In solchen gefährlichen Lagen spielt Panurge die Rolle des mimus calvus, den alle anderen auslachen.

Aber nicht nur der Bramarbas, nicht der mimus calvus sind die direkten Vorbilder zu Panurge. Er ist auch nicht nur ein Abbild des Arlecchino, wenn er auch dessen nez un peu aquilin (II, 16) geerbt hat und wie dieser die Narrenpritsche, den batocchino, unter dem Rocke trägt (II, 16: portoit ordinairement un fouet sous sa robe). Sondern Panurge stellt eine großartige Mimesis eines zur Zeit des Rabelais sehr verbreiteten Standes dar: der jongleurs, und zwar derer, die aus den fahrenden clerici, den Goliarden, herstammen.

Wenn Panurge selbst einmal sagt: je ne suis point clerc (III, 20), so tut er dies nur in der Absicht, sich vor unangenehmen Fragen oder Arbeiten in Sicherheit zu bringen. Pantagruel lernt Panurge auf seltsame Art kennen. Er trifft ihn als

vollkommen zerlumpten Burschen, der auf alle Anreden zunächst nur in allen möglichen Fremdsprachen, darunter auch Griechisch und Hebräisch, antwortet. Letzteres ist ein Beweis dafür, daß Panurge doch clerc ist.

Daß er außerdem jongleur ist, erfahren wir in II, 16: et avoit autrefois crié le theriacle.

Wie alle jongleurs ist er viel herumgekommen und hat sich so die Kenntnisse der lebenden Sprachen angeeignet. Er beginnt auch sofort, seine Reiseabenteuer zu erzählen, ganz in der Art, wie es die jongleurs wohl getan haben, um auf sich aufmerksam zu machen:

> . . . à present je viens de Turquie où je fus mené prisonnier . . .
> . . . . . mes fortunes, qui sont plus merveilleuses que celles d'Ulysse.

Gerade so wie (nach Hertz) die Mimen an den Höfen von mimusliebenden Fürsten aufgenommen und bewirtet wurden, so wird auch hier Panurge von Pantagruel seinem Hofstaat einverleibt und begleitet von nun an seinen neuen Herrn auf allen Zügen als Spaßmacher. Und hierbei lernen wir mit der Zeit alle die Züge an ihm kennen, die Hertz als wesentlich für die jongleurs dargestellt hat.

Als Hofnarr des Fürsten Pantagruel führt er ein sorgenloses Leben, wie er es vorher nie kennen gelernt hat. Seine ständige Krankheit war damals faulte d'argent (II, 16), aber andererseits „il avoit soixante et trois manieres d'en trouver tousjours à son besoing". Trotz dieser ständigen Geldverlegenheit ist seine ständige Grundstimmung eine fast leichtsinnige Lebensbejahung.

Auch nach seiner Aufnahme in den Hofstaat des Pantagruel behält er diese seine Grundeinstellung. Rasch ist das Geld der Abtei Salmigondin verjubelt, mit leichtfertiger und gleichzeitig genialer Dialektik sucht er sein eigenes Gewissen und den Zorn seines Herrn zu beschwichtigen. Sämtliche Orakel, die die anderen für ihn ungünstig auslegen, findet er immer nur glückverheißend.

Die Streiche, die ihn in Konflikt mit den Wachmannschaften bringen, sind ganz in der Art, wie sie die jongleurs verübt haben. Es will fast die Vermutung auftauchen, daß Rabelais vieles aus dem Leben des heute noch bekanntesten und berühmtesten

bohémien der damaligen Zeit in die Lebensbeschreibung des Panurge hineingewebt hat, nämlich des genialen Schelmen Villon. Denn auch wie dieser ist Panurge dichterisch begabt, wenn er auch diese Begabung nur zur Abfassung von Spottgedichten verwendet.

Mitunter leistet er aber seinem Herrn auch wertvolle Dienste. Er will es unternehmen, in das feindliche Lager unerkannt einzuschleichen und dort die Absichten der Gegner auszukundschaften (II, 24). Dies konnte er um so leichter, als er als jongleur (vgl. Hertz) überall Zutritt hatte und durch seine Kleidung geschützt war.

Die angeführten Züge decken sich genau mit denen, die Hertz in dem mehrfach angeführten Aufsatz von den jongleurs berichtet. Die Ähnlichkeit drängt sich dem Leser dieses Aufsatzes geradezu auf. Und die Vermutung wird immer stärker, daß Rabelais bei der Schaffung der Figur des Panurge den Stand der jongleurs im Auge gehabt hat, die ihm zu Hunderten begegnet sind und zu denen er als Angehöriger eines Bettelordens wohl auch in persönlichen Beziehungen gestanden hat.

Nebenfiguren.

Während die Hauptfiguren meist Mischtypen sind und nicht mehr reine Typen, wie die Volksposse sie hat und braucht (denn das Volk begreift nur einfache Charaktere), erkennen wir in den Nebenfiguren zum Teil reine Possentypen wieder. Schon deshalb sind sie reine Typen, weil sie nur kurz auftauchen und dann wieder in den Kulissen verschwinden. So bleibt nicht der Raum, die Charaktere kompliziert auszuarbeiten. Und das ist vom künstlerischen Standpunkt gesehen, gut so.

Der verprügelte Ehemann der antiken Volkskomödie und der commedia dell'arte tritt uns in Anarche entgegen (II, 31), dem von Pantagruel besiegten König der Amauroten. Pantagruel hat ihn nicht nur im Kriege geschlagen, sondern darüber hinaus verheiratet er ihn noch mit einer vieille lanterniere, die ihn wacker durchprügelt.

Die Leute aus dem Hofstaat des Pantagruel stellen jeder einen besonderen Dienertyp dar.

Carpalim ist ein fixer Kerl, nicht nur körperlich. Schon sein Name deutet auf seine flinken Füße. Er vollbringt geradezu Wunder an Schnelligkeit. Er holt den zu Pferde fliehenden Feind nach 100 Schritt ein und schleppt ihn in das Schiff. Das schnellfüßige Reh fängt er zum Mittagsmahl. Das größte Kunststück bringt er aber fertig, als er beim Beginn der Explosion des feindlichen Pulverturmes sich noch ganz in dessen Nähe befindet und trotzdem sich durch seine Schnelligkeit noch vor den umherfliegenden Trümmern retten kann.

Eusthenes ist der starke Mann, der Herkules. Er selbst sagt nämlich von sich: je suis de la lignée de Hercule. Auch ihm gab Rabelais einen sprechenden Namen.

Xenomanes ist der Fremdenführer, der Hans in allen Gassen, der Ardalio, der überall Bescheid weiß, der fremde Länder kennt und die dort gesprochenen Sprachen beherrscht. Auch seine Eigenschaften erkennt man bereits an seinem Namen.

Epistemon ist eine andere Abart des Alleskönners, der Listige, der Verschlagene, der Odysseus. Er rühmt sich:

> . . . je sçay tous les stratagemes et prouesses des vaillans capitaines et champions des temps passées, et toutes les ruses et finesses de discipline militaire.

Er sagt damit selbst, welches sein literarisches Vorbild ist: der capitano der Commedia dell'arte.

Es scheint fast, als hätte Rabelais die Figur des alleskönnenden, alleswissenden, für alles einen Ausweg findenden Dieners geteilt, indem er jedem der Paladine des Pantagruel eine Eigenschaft des Dieners beilegte. Jedoch können auch die einzelnen jeder auf eine besondere Figur der alten Volkskomödie zurückgeführt werden.

Schließlich kann man in diesen Figuren auch den Niederschlag von Märchenmotiven sehen. In den Märchen treten ja auch solche Wesen auf, die mit hervorragenden Eigenschaften begabt sind und dem Menschen helfen. Es sei nur an die vielen Kobolde erinnert, die sehr wohl die Urbilder der Diener des Pantagruel sein könnten.

Eine recht bemerkenswerte Figur ist Picrochole. Schon sein Name (πικρός scharf, heftig, und χολή Galle, Zorn, Wut) deutet auf seinen Charakter. Galen und Plautus sind seine Paten: er

ist ein cholerischer Bramarbas: pauvre cholerique nennt ihn Rabelais. Er läßt nicht ab vom Kriege, alles will er über den Haufen rennen. Seinen Berater Touquedillon, der ihm empfiehlt, Frieden zu machen und darob mit seinem Nebenbuhler Hastiveau in Streit gerät und diesen dabei erschlägt, diesen friedfertigen Touquedillon läßt Picrochole hinrichten und seinen zerstückelten Leichnam den Vögeln zum Fressen hinwerfen. Dem Hastiveau jedoch, der ebenso hitzig ist wie er selbst, und in dieser Eigenschaft als Parasit des Picrochole auftritt, läßt er ein Staatsbegräbnis zukommen (I, 47).

Als er schließlich doch überwunden wird, verzehrt ihn seine Galle. In maßloser Wut erschlägt er sein Pferd, das auf der Flucht strauchelt. Im Text heißt es wörtlich: ... de son espée le tua en sa chole. Da haben wir wieder den Schüler Galens. Und dann ein ethisch befriedigendes Ende: ... depuis ne sait on qu'il est devenu. Nur ungewisse Nachricht geht von ihm um: er soll als Tagelöhner in Lyon leben und auf die „Gluckergeißreiher" (so übersetzt Owlglaß das Wort cocquecigrues) warten, deren Kommen nach einer Prophezeiung ihm die Wiedergewinnung seines Königreiches ankündigen sollen. Aber wir erraten schon, das wird am St. Nimmerleinstage geschehen.

Namen.

Ein sehr wesentliches Zeichen der antiken Komödie sind die redenden Namen, die uns von vornherein über den Charakter ihrer Träger Auskunft geben.

Die redenden Namen in der komischen Dichtung können zweierlei Ursprung haben. Entweder sie sind wirkliche Namen von Dramenfiguren, die zu ihrer Zeit eine große Volkstümlichkeit erlangt haben. Dann wird bei jeder späteren Figur, die dieselben Charakterzüge aufweisen soll, derselbe Name verwendet. Dies ist der Fall bei Figaro und Don Juan. Aus diesem Grunde nennen sich die Ringer auf den Jahrmärkten noch gern mit Namen wie Goliath, Herkules, Achilles. Oder aber die komischen Namen sind vollkommene Neubildungen von Namen aus Wörtern, die eben die hervorstechendsten Eigenschaften der

Figuren bezeichnen. Solche sind z. B. unser Struwelpeter, Rotkäppchen, die Kupplerin Trotaconventos, Sancho Pansa, u. a. m. Beiden Namengebungen zugrunde liegt die Vorstellung, daß der Name von seinem Träger nicht zu trennen sei und in irgendeiner Beziehung zu seinem Wesen, ja zu seinem Schicksal stehe. Dieser uralte Volksglaube an eine Namensmagie läßt auch Eltern sehr wählerisch bei der Benennung ihrer Kinder sein.

Diese Namensmagie hat der antike Komödiendichter aus mehreren Gründen übernommen. Als vollkommener Biologe konnte er an dieser Erscheinung des menschlichen Lebens nicht vorübergehen. Sodann schuf er ja Typen, und es erleichterte dem Publikum das Verständnis und erhielt der Volksposse seine Beliebtheit, wenn er für dieselben Typen stets dieselben Namen nahm. Leben und Dichtung stehen dabei in so enger Wechselbeziehung, daß man nicht entscheiden mag, welches das Ursprüngliche dabei war. Es genügt, daß die Komödie redende Namen für ihre Figuren verwendet. Aus diesem Grunde finden wir für den Parasiten der antiken Komödie den Namen Gnatho (Terenz, Eunuch auch mehrfach bei Lucian) oder auch Struthias, oder auch eine Zusammensetzung mit diesen Wörtern, die „Wespe" und „Sperling" bedeuten. Treffender kann wohl kaum das Wesen eines Parasiten gekennzeichnet werden. Oder wir finden auch so sprechende Namen wie Pyrgopolinikes „Stadtmauerbezwinger". Im Altertum kam noch dazu, daß die gewöhnlichen Personennamen, die man zur Unterscheidung mehrerer Träger des gleichen Vornamens anwandte, von hervorragenden Eigenschaften oder auffallenden Körperbildungen ableitete, z. B. Ovidius Naso, oder Horatius Flaccus, oder Publius Cornelius Scipio Africanus.

Zu allen Zeiten ist der komische Dichter dieser Gepflogenheit, sprechende Namen zu verwenden, treu geblieben. Hier ist wieder an Shakespeare zu erinnern, der uns ein Beispiel dafür in den Namen der Kumpanen des Falstaff bietet. Ferner an Goethe, der seinen Figuren aus der Szene in Auerbachs Keller sprechende Namen gegeben hat, deren einer, Frosch, der Name der Kerkermeisters in der Fledermaus geworden ist.

Rabelais hat diese Tradition mit voller Bewußtheit aufgenommen und fortgeführt. Das 37. Kapitel des IV. Buches be-

weist, daß ihm die schicksalhafte Bedeutung des Namens zu allen Zeiten bekannt war. Rabelais zeigt hier — das schimmert selbst durch die komisch gehaltenen Absätze dieses Kapitels hindurch — eine tiefe Einsicht in die Zusammenhänge und in die allgemein menschliche Bedeutung der Namenssymbolik. Er beweist sich hier, wie auch in vielen anderen Kapiteln, als Wissenschaftler großen Formats.

Wichtig ist der erste Satz des zweiten Absatzes:

> La denomination (dist Epistemon à Pantagruel) de ces deux vostres coronelz Riflandouille et Tailleboudin en cestuy conflict nous promet asseurance, heur et victoire, si par fortune les Andouilles nous vouloient oultrager.

Und dann folgt mit wissenschaftlicher Gründlichkeit eine Aufführung von literarischen Belegen, die Rabelais aus Werken von Autoritäten als Beweise für die Richtigkeit der These „nomen est omen" gesammelt hat. Die Erkenntnis Rabelais' ist um so höher zu bewerten, als jahrhundertelang die Wissenschaft von der Namenssymbolik geruht hat und man erst in neuerer Zeit wieder der Namensmagie sich wissenschaftlich bewußt wird.

Bei Rabelais finden sich auch die ersten, wenn auch noch zweifelnd lachenden Ansätze einer Namensetymologie, wenn er in V, 35 die Herkunft des Ortsnamens Chinon als „Stadt des Cain" erklärt.

Aber nicht nur theoretisch hat Rabelais sich mit der Namensmagie auseinandergesetzt, sondern er hat seine Erkenntnisse praktisch verwertet. Kaum ein Name in Rabelais' Werk verrät uns nicht sofort die Eigenschaften seines Trägers.

Hier machen wir eine wichtige auffallende Entdeckung, nämlich die, daß die Namen der wichtigeren Figuren griechischer Herkunft sind. Es ist nur ein kleiner Zug in einem Bilde, das uns seit langem bekannt ist. Aber immerhin ist er doch wichtig genug, da er nämlich zeigt, wie sehr Rabelais von der Antike durchdrungen ist. Und er zeigt ferner, wie tiefgehend der Einfluß der Antike in der Zeit von Rabelais gewesen sein muß. Denn Rabelais konnte solche Namen nur wählen, wenn er wußte, daß er bei seiner Leserschaft verstanden werden würde. Diese Tatsache neben anderen widerlegt die Theorie von Krüper, der dem Einfluß der Antike auf Rabelais eine geringere Bedeutung beimißt.

Da sind zunächst die Gefährten und Lehrer des Pantagruel, die alle griechische Namen führen:

Gymnastes, sein Sportlehrer, aus *γυμναστής* von gleicher Bedeutung,

Anagnostes, sein Vorleser, aus *ἀναγνώστης* von gleicher Bedeutung,

Epistemon, aus *ἐπιστήμων* gelehrt, kundig, geschickt,

Eusthenes, aus *εὐσθενης* stark,

Carpalim, aus *καρπάλίμος* schnell, hurtig, eilig,

Xenomanes, aus *ξένος* fremd, und *μανία* Verehrung, also einer, der die und das Fremde liebt und kennt,

Panurge, aus *πανοῦργος* geschickt, verschlagen, listig, boshaft.

Es ist nicht zu bestreiten, daß die Namen charakteristisch für das Wesen ihrer Träger sind.

Der König der Dipsoden, dem Rabelais immerhin größere Aufmerksamkeit schenkt, heißt Anarche (*ἄναρχος* führerlos). Hier bezieht sich die Bedeutung wohl auf die charakterliche Haltlosigkeit des Anarche.

Daß der Kleriker aus England, den Panurge im Wettstreit besiegt, Thaumaste (*θαυμαστός* erstaunlich, wunderbar, seltsam) heißt, soll ihn zur Hauptperson erheben und den Sieg des Panurge eindrucksvoller gestalten. Außerdem spielt wohl noch die Erinnerung an *θαυματοποιός* Taschenspielerkunststück, eine gewisse Rolle, weil sich seine Rede vieler rhetorischer Taschenspielerkunststücke bedient.

Daß der Theologe, der Panurge in seinen Freiersnöten beraten will, Hippothadée heißt, also auch einen Namen griechischen Ursprungs trägt, soll wohl nur eine komische Verbeugung vor der katholischen Kirche sein.

Über Picrochole ist bereits gesprochen worden.

Es ist selbstverständlich, daß die Hauptleute, die sich im Kriege ausgezeichnet haben (II, 51), deshalb griechische Namen tragen müssen.

Daß die fremden Völker, die Amaurotes, die Dipsodes, wie auch ihre Götter (Gaster) und Könige (Megiste), griechische Namen tragen, verstärkt den Eindruck der Fremdartigkeit und Märchenhaftigkeit.

Ouydire als alltägliche Figur muß einen französischen Namen tragen, denn der Klatsch ist doch eine Pflanze, die sozusagen „sous les toits de Paris" wächst.*)

Es ist möglich, daß sich eine strenge Scheidung nach der angegebenen Methode nicht durchführen läßt. Wo Rabelais auch Nebenfiguren mit griechischen Namen belegt hat, geschah es wohl daher, daß er in der Antike tief verwurzelt war und eine Freude am Griechentum hatte. Aber es ist kaum abzustreiten, daß diese Grundsätze eine große Rolle gespielt haben dürften. Denn die Scheidung der Namen in diesem Sinne ergibt verhältnismäßig wenig Widersprüche.

Für die nur vorübergehend auftauchenden und volkstümlicheren Figuren hat Rabelais Namen französischer Herkunft gewählt. Und das wohl mit gewisser künstlerischer Absicht. Erstens um einen gewissen Abstand zu dokumentieren, denn der Mensch aus dem Volke konnte keinen gelehrten Namen führen. Sodann aber, weil diese flüchtigen Nebenfiguren, wenn sie griechischen Namen führten, noch mehr Nachdenken erfordert und Aufmerksamkeit erregt hätten, als es ihrer untergeordneten Stellung entsprach. Und hier finden wir Namen, die in ihrer plastischen Derbheit geradezu köstlich sind, und die von dem feinsinnigen Übersetzer des Rabelais, Owlglaß, in geradezu meisterhafter Weise wiedergegeben worden sind. Es seien hier nur die folgenden genannt:

I, Prol.	Jean Andeau	Owlgl.	Johannes Zipfel
I, 12	Seigneur de Painensac	„	Herr v. Brotimsack
I, 12	duc de Francrepas	„	Herzog v. Schmausingen
I, 14	Hurtebize	„	Springluft
I, 33	Comte Spadassin	„	Graf Raufdegen
I, 33	capitaine Merdaille	„	Hauptm. Schissenbutz
I, 34	capitaine Tripet	„	Hauptmann Kuttler
I, 35	Hastive	„	Quickbolt
I, 35	Toucquedillon	„	Hahnenzupf
I, 45	Lasdaller (las d'aller)	„	Hinkefers

und viele andere.

*) „Sous les toits de Paris", Titel eines zeitgenössischen Films aus dem Pariser Volksleben.

Owlglass hat sich jedoch eine Gelegenheit entgehen lassen, seine Kunst zu zeigen, nämlich bei der Liste der Köche im Krieg gegen die Würste (IV, 40). Owlglass wollte wohl sein Publikum mit der langen Liste nicht ermüden, da dieses ja meist nicht das philologische Vergnügen daran haben konnte. Jedoch reizen diese Namen dazu, einmal eine Übersetzung zu versuchen. Es folgen hier einige Proben dieses Versuchs:

Saulpicquet	Weidenpflock
Guavache	Lümpchen
Grasboyeau	Fettdarm
Sauvelardon	Knauserspeck
Salladier	Salathengst
Raslard	Röchling
Potageouart	Suppenkaspar
Escarguotandiere	Schneckenheinrich
Hastiveau	Hastekalb (zum Unterschied von dem Hauptmann des Picrochole)
Claquedens	Klapperzahn
Rabiolas	Rübchen (Sollte dies etwa eine Spielerei des Rabelais mit seinem eigenen Namen sein?)
Foyrart	Rummelrich (fam. foire, Durchfall) oder Leberich
Porcausou	Pfennigschwein
Crespelet	Kräpfelchen
Lardonnet	Speckchen
Balafré	Schmarren
Raclenaveau	Rübenschab
Moustardiot	Senfrich
Marmitige	Töpfel
Guorgesalée	Salzschlund
Soufflemboyeau	Pustedarm
Guodepie	Fußschweiß
Cochonnet	Säuchen
Froiddanguille	Kaltaal
Saulpoudré	Pudersalz
Vizedecache	Lugausdemloch

Eine bemerkenswerte Bestätigung, wenn auch eine scheinbare Widerlegung, der Hypothese von der Benennung der Hauptpersonen mit griechischen Namen bringt die Herkunft der Namen der als handelnde Figuren auftretenden Mitglieder der Familie des Pantagruel. Es ist bereits dargelegt worden, daß

die drei Generationen das allmähliche Eindringen von griechischer und lateinischer Bildung darstellen, daß sich die Familie gewissermaßen aufwärts entwickelt. In gleichem Maße entwickeln sich die Namen von derb französischen Namen bis zu dem Namen griechischer Herkunkt, Pantagruel, dessen Träger die Höhe der möglichen Entwicklung darstellt.

Einen weiteren scheinbaren Widerspruch zu der Behauptung von der hervorragenden Bedeutung der Träger griechischer Namen bildet die Tatsache, daß sich im Stammbaum des Pantagruel (II, 1) nicht nur griechische, sondern auch Namen jeder anderen Herkunft finden. Selbst hebräische Namen finden sich, und das, trotzdem die Juden nicht in hohem Ansehen standen (vgl. das Kapital über die Mimesis). Hier hat das aber einen anderen Grund. Wir sind in der Zeit der Renaissance, jener Zeit der Überfülle, des überströmenden Reichtums und Prunks. Alles mußte in gewaltigsten Ausmaßen gehalten sein, so auch hier der Stammbaum. Dazu kommt, daß Rabelais als Biologe der Tatsache Rechnung tragen mußte, daß ein König ohne Stammbaum von einigen zwanzig Generationen nicht denkbar war. Und da die griechische Mythologie nicht genügend Riesen aufwies, so nahm Rabelais die Namen der Riesen, wo er sie fand:

1. in der Bibel
   Sarabroth
   Nembroth
   Goliath
2. in der griechischen Mythologie
   Atlas
   Polypheme
   Porphyrio, Sohn des Uranus und der Gaea
   Antee, dem die Berührung mit seiner Mutter Erde stets neue Kraft gab.
   Sisyphe, der Vater der Titanen
   Enay
3. in den altfranzösischen Epen
   Fierabras
   Bruyer, der von Ogier dem Dänen besiegt wurde
4. in der Commedia dell'arte
   Fracasse, eine capitano-Figur
5. in der sonstigen italienischen Dichtung
   Morgan. 1481 erschien ein burlesker Versroman von Pulci „Morgante maggiore"

6. in der französischen Märchenwelt
Happemousche, dem Croquemousche oder neufrz. Croquemitaine entsprechend.

Und da schließlich auch das nicht ausreichte, so erfand das fruchtbare mimische Genie Rabelais' noch neue Namen, wenigstens sind die folgenden Namen nirgends anders zu finden gewesen:

Hacquelebac, wohl nur Tonmalerei, Papperlappapp,
Vitdegrain, Kornfresser
Mirelangault, Wunderzüngelrich
Falourdin, Klobenholz
Foutasnon, entweder zusammenhängend mit foutaise, nfrz. Lappalie, oder wohl eher Fou d'asnon, Narr von einem großen Esel, Riesenesel.

Jedenfalls können wir uns über keine der Eigenschaften des Pantagruel mehr wundern, denn in ihm leben alle seine Ahnen weiter.

Daß Rabelais in der Antike lebt, zeigt sich weiterhin in der Tatsache, daß er auch Namen aus antiken Schriftstellern entnommen hat:

Penie (IV, 57), aus Platos Gastmahl, Rede des Sokrates, (die Mutter des Eros)
Agatho (Stammbaum), ebendaher
Icaromenippe, aus Lucians gleichnamigem Dialog.

Die Beweiskraft dieser Namen ist um so stärker, als die Schriftsteller, denen sie entnommen sind, von der Volkskomödie beeinflußt sind.

Die zeitgenössische volkstümliche Dichtung liefert:

I, 20 Songecreux, laut Anmerkung surnom de l'acteur comique Jehan de l'Espine, dit du Pontalais, qui excellait dans les farces

ferner folgende Namen, die sicher in die Volkssprache übergegangen sind:

I, Prol. Frere Lubin, damals gleichbedeutend mit „dummer Mönch"
I, 5 Prebstre Macé, in ähnlicher Bedeutung
I, 6 der schon mehrfach erwähnte Croquemousche
I, 14 Maistre Jobelin Bridé, ebenfalls ein Dümmling.

Man kann annehmen, daß es sich um Figuren aus zeitgenössischen, volkstümlichen komischen Stücken handelt.

Die komische Wortspielerei hat ebenfalls zur Namenbildung geführt in

Rostocostojambedanesse (II, 7), der Verfasser eines der Bücher in der librairie de Saint Victor.

Auch Zeitgenossen mußten ihre Namen hergeben, sobald die Namen nur komisch genug waren, oder komische Deutungen zuließen:

Songecreux, schon oben erwähnt, der Grübler

Rocquetaillade, ein Franziskanermönch des 14. Jahrh., Owlglaß übersetzt „Felsbruch"

Antoine de Tranchelion (I, 45), Abt des Benediktinerklosters von St. Genou 1512—1520

Jean Delif (IV, 55), zu dessen Hochzeit die Maskenspiele aufgeführt wurden. Namen wie Delif sind häufiger in Frankreich, vgl. Marion Delorme. Beides sind Baumnamen, und deshalb hat wohl Rabelais der Name gereizt. Vielleicht spielt hier auch ein ähnlicher Gedanke mit wie der Baumname Syrinx, vgl. Ovid, Metamorph.

Auch in diesen zuletzt aufgeführten Namen liegt eine Art Mimesis, und zwar die der komischen Seiten des Lebens.

Somit dürfte wohl zweifel- und restlos nachgewiesen sein, daß auch in Bezug auf die Namen Rabelais durchaus mimisch und vom antiken und zeitgenössischen Mimus stark beeinflußt, wobei der antike Mimus, was die Herkunft solcher Bildungen und die Anzahl bei Rabelais angeht, an erster Stelle steht.

Phallus.

Das äußere Zeichen des antiken Mimus war der phallus, jenes Symbol der Fruchtbarkeit aus der Zeit, da der Mimus noch die Dämonen der Fruchtbarkeit verkörperte.

Bei Rabelais' Figuren fehlt der Phallus ebensowenig wie im alten Mimus. Rabelais setzt dafür meistens das Wort braguette, das eigentlich den Teil der Kleidung bezeichnete, der den Phallus bedeckte. Oder er nennt ihn sinnentsprechender und gleichzeitig in witziger Anspielung auf das Wort troglodythe bei Plinius braguettodyte (III, 27).

Gargantua lernen wir bereits in seiner Jugend als Phallusträger kennen, und zwar in seinem Umgang mit den Ammen

(I, 10). Er erschreckt die Pariser (I, 17): en soubriant, destache sa belle braguette, et tirant sa mentule en l'air, les compissa. Panurge trägt eine trismegiste braguette (II, 19). mentule und trismegiste sind beides Wörter, die Rabelais aus antiken Schriftstellern entnommen hat. Er ist der Phallusträger par excellence. Oft rühmt er sich seiner Geschlechtskraft, so in II, 26:

> . . . ma seule braguette espoussetera tous les hommes, et Saint Balletrou, qui dedans y repose, decrotera toutes les femmes.

In dem Disput mit Thaumaste (II, 11):

> prit sa longue braguette et la secouoit tant qu'il pouvoit contre ses cuisses.

Die vornehme Dame (II, 21) attackiert er in beängstigender Weise mit dem Phallus, ganz wie der antike Mimus. Seine Begierde wirkt sogar so ansteckend, daß er eine Theateraufführung durcheinander und alle Schauspieler und auch Schauspielerinnen außer Rand und Band bringt.

Auch frere Jean ist ein Nachkomme der zeugungskräftigen und zeugungslustigen antiken Fruchtbarkeitsdämonen. Er rät dem Panurge zur Heirat, er selbst wäre ganz wild danach. Als (IV, 54) man von Homenaz Abschied nimmt, wäre ihm das liebste Gastgeschenk

> deux ou trois chartées de ses filles . . . . pour les saigner droit entre les deux gros orteilz avec certains pistolandiers de bonne touche.

Auch Eusthenes und Carpalim (II, 26) schwören, als sie von dem Amazonenheer der feindlichen Dipsoden hören, mindestens d'en embourrer quelque une.

Daß Rabelais bewußt an die antike Tradition anknüpfte, sehen wir aus II, 1, wo er von dem durch Mispelgenuß angewachsenen membrum virile einiger Völker spricht:

> . . . merveilleusement long, grand, gras, gros, vert, et acresté, à la mode antique.

Noch mehr erkennen wir es aus folgender Stelle (III, 19):

> . . . les femmes, quelques choses qu'elles voyent, elles se representent en leurs espritz, elles pensent, elles imaginent que ce soit l'entrée du sacre Ithyphalle.

Rabelais gebraucht das Wort Ithyphalle, aus griech. ἰθύς steif, gerade und φαλλός. Das Wort kommt noch vor in II, 17: le sacre Ithyphalle, und in IV, 38:

. . . ce tentateur estoit l'andouille nommée Ithyphalle, en laquelle fut jadis transformé le bon messer Priapus.

Ebenso spricht er in IV, 5 vom roide dieu des jardins Priapus. Wir müssen daraus schließen, daß er bei einem großen Teil seiner Leserschaft verstanden wurde. Denn Priapus ist nach der antiken Mythologie der durchweg ithyphallisch gebildete Gott des Gartenbaues und der Fruchtbarkeit (vgl. Herter, De Priapo RGVV XXIII [1932]). Ein Phallusträger kleineren Formats ist in III, 19 Royddimet, der mit der soeur Fessue ein intimes Verhältnis hat.

Commedia dell'arte.

Die Commedia dell'arte ist der dritte Quell, aus dem das Werk unseres Rabelais gespeist wird. Die Einwirkung der Commedia dell'arte auf Rabelais darf nicht unterschätzt werden, denn sie ist in fast jeder Figur spürbar.

Es sei zunächst gestattet, noch einmal kurz den Begriff und die Bedeutung der Commedia dell'arte klarzulegen.

Der Name Commedia dell'arte taucht erst im 16. Jahrhundert auf, wie Miklasevsky bezeugt. Vorher hieß sie Commedia all'improviso, Commedia di Zanni, Commedia populare, in Frankreich wurde sie comédie italienne oder comédie de masques genannt.

Diese Bezeichnungen sagen alles Wesentliche über die Commedia dell'arte aus. Es handelt sich bei der Commedia dell'arte um eine in Italien heimische Kunst, die von volkstümlichen Künstlern ausgeübt wurde und volkstümliche Stoffe behandelte. Gegenstand der Commedia dell'arte ist l'arte, was gleich métier zu setzen ist, also das Leben der Handwerker, des einfachen Volkes in all seiner Buntheit. Die Hauptfiguren der commedia dell'arte hießen Zanni, die Schauspieler trugen zum Teil Masken und führten ihre Stücke frei aus dem Stegreif auf.

Kurz und klar gesagt: die Commedia dell'arte ist die wiedererwachte antike Volksposse auf italienischem Boden zur Zeit der Renaissance. Die geschichtliche Bedeutung der Commedia dell'arte ist, daß sie das Verbindungsglied bildet von der anti-

ken Komödie zur modernen Komödie. Sie enthält wesentliche Merkmale der modernen Komödie in ihren Keimen und hat zugleich hervorragende Züge der antiken übernommen.

Die antiken Mimen schlossen sich zu Gesellschaften zusammen, die auf Gastreisen die Länder durchzogen *Διονυσιακοὶ τεχνῖται*. Genau so die Komödianten der Commedia dell'arte. Genau so zogen später auch Molière und die Neuberin mit ihren Truppen von Stadt zu Stadt und führten ihre Stücke auf.

Aus der antiken Komödie stammt das Auftreten von festliegenden Typen (tipi fissi) mit meist sprechenden Namen. Auch dieses hat die spätere Komödie in allen Ländern fortgeführt. Narren aller Art treten ebenfalls in der Commedia dell'arte auf, genau wie in der antiken Komödie und in der neuzeitlichen komisch-burlesken Kunst. (Die drei frohen Gesellen vom Reichssender Köln.)

Die Anwendung von Dialekten, zwecks besonderer Wirkung, ist ebenfalls von der Antike her über die Commedia dell'arte bis in die neue Komödie überliefert worden.

Daß die antiken Mimen wie die heutigen Mimen Stegreifreden einflochten, ist bereits an anderer Stelle dieser Arbeit ausgeführt worden. Die Commedia dell'arte wird nur aus dem Stegreif aufgeführt, genau wie noch vielfach die antiken Volksstücke. Nur der Prolog wurde schriftlich ausgearbeitet und auswendig gelernt. Auch dies ist aus der Antike übernommen.

Aufgegeben haben die Schauspieler der Commedia dell'arte den Phallus, sehr wahrscheinlich aus dem Grunde, weil in den Italienern der ursprüngliche Sinn dieses Ausrüstungsstückes nicht mehr lebendig war. Geblieben sind aber die derben Witze und Zoten bis in die heutige Zeit.

Von dem Auftreten zweier Liebespaare findet sich bei Plautus nur erst ein Anfang; die Commedia dell'arte hat diese Gepflogenheit voll ausgebildet, und bis in die heutige Komödie bildet das Schicksal zweier Liebespaare einen Teil der Handlung einer Komödie, meist sogar die Haupthandlung. Man vergleiche dazu Shakespeare's Comedy of Errors und Merchant of Venicen; ferner Lessings Minna von Barnhelm.

Die Rollen der innamorati sind allerdings erst später ausgebaut worden. Zu der Zeit, als Rabelais sich in Italien auf-

hielt, waren diese Figuren noch nicht über die Anfangsstufe hinausgekommen. Es finden sich daher von ihnen bei Rabelais keine Anklänge.

Rabelais hat auf seinen Italienreisen nicht nur die Gelegenheit gehabt, die Commedia dell'arte kennen zu lernen, sondern er hat diese Gelegenheit sicher auch reichlich ausgenutzt. War er schon ein eifriger Besucher der volkstümlichen Spiele in seiner Heimat, so wird er in der Fremde diese Kunst nicht haben entbehren wollen.

In der Tat hat die Commedia dell'arte bei Rabelais deutliche Spuren ihres Einflusses hinterlassen.

Der Dottore der Commedia dell'arte ist zweifellos das Vorbild des Bridoye gewesen. Bridoye ist Jurist, wie meistens der dottore. Genau wie der dottore beweist Bridoye die alltäglichsten und selbstverständlichsten Dinge und Erfahrungstatsachen durch Belegstellen aus gelehrten Schriftstellern (III, 39). Er untermischt seine Reden mit lateinischen Redewendungen und Versen, um recht gelehrt zu erscheinen, und überläßt doch die Lösung der schwierigsten Fragen tatsächlich dem Zufall, nämlich den Würfeln.

Ein würdiger Bruder dieses Bridoye ist Trouillogan, der Philosoph (III, 36), zu dessen Schaffung Rabelais ebenfalls durch die Commedia dell'arte angeregt sein dürfte. Er versteht es, mit vielen gelehrt klingenden Worten nichts zu sagen. Er weicht stets einer entscheidenden Antwort aus, so daß er ähnlich wie Bridoye die Verantwortung von sich abwälzt.

Ebenso verhält sich der Theologe Hippothadée, der auf Panurges ängstlich drängende Frage, ob er auf die Treue seiner künftigen Frau bauen könnte, nur antwortet: si Deu plaist. Man möchte fast annehmen, daß diese Redensart ein leichter Witz über die Lehre Augustins sein sollte, mit der unser Luther so schwer gerungen hat.

Das Quartett wird würdig ergänzt durch den Mediziner, der die Frage der Hahnreischaft des Panurge vom rein physiologischen Standpunkt auffäßt, deutet und erklärt. Auch er prunkt mit ungeheuren Kenntnissen und Fachausdrücken. Er könnte seinerseits das Vorbild des Thomas Diafoirus gewesen sein.

Jedoch hat Molière noch einen komischen Zug hinzugefügt: das Täppische, Dummdreistdrollige.

Die im letzten Absatz abgedeutete Betrachtung der Welt unter einem ganz engen Gesichtswinkel, nämlich dem der einen eigenen Wissenschaft, ist ein wesentlicher Charakterzug des dottore wie der soeben behandelten vier Rabelaisschen Gelehrtentypen. Man kann wohl annehmen, daß derartige Gelehrte doppelt komisch und lächerlich wirken mußten in einer Zeit, deren Streben in die Weite und Breite ging, und die das Leben in all seiner Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit ganz erfassen wollte. Durch diese Einseitigkeit zeigen sich diese Gelehrte als streng durchgeführte Typen. Eingangs wurde bereits erwähnt, daß die antike Posse stets einen komischen Charakterzug an einer Figur heraushebt und verlacht.

Eine weitere dottore-Figur ist der Schüler in II, 6 mit seiner frankolatinischen Redeweise.

Allein schon aus der großen Anzahl solcher Figuren bei Rabelais erhellt, daß Rabelais sich mit Vergnügen an die Aufführungen der Commedia dell'arte erinnert haben muß.

Nicht ganz so deutlich und einwandfrei läßt sich der Typ des capitano als solcher in Rabelaisschen Figuren nachweisen, weil die Charakterzüge des Capitano die nämlichen sind, wie die des Bramarbas, und daher Rabelais sowohl der eine als der andere als Vorbild gedient haben kann.

Jedoch geht der Name Fracassus (Stammbaum des Pantagruel) nachweisbar auf einen der gebräuchlichen Namen des capitano zurück.

Ebenso dürfte der comte Spadassin (I, 33) die französierte Form des Namens Spadaccino = Haudegen sein.

Auch der Name des Kommentators Billonio (I, 14) dürfte aus der Commedia dell'arte stammen. Denn er ist ein redender Name und zugleich komisch. Billo bedeutet Truthahn.

Als von Pulcinella beeinflußt ist Panurge bereits nachgewiesen worden.

Panurge erinnert auch noch an den Pantalone, in der Szene, wo er die Lobrede auf die Schuldner und Borger hält. Denn Pantalone ist Kaufmann und als solcher dürfte er eine ähnliche

Meinung über den Geldumlauf und das rein kaufmännisch betrachtete Verhältnis der Menschen untereinander haben.

Die Zwiespältigkeit der Pantalonefigur ließ jedoch Rabelais sie als Urbild seiner Geistlichen geeignet erscheinen. Besonders was ihr Schwanken zwischen ihrer trotz des Alters noch starken Sinnlichkeit und der strengen Ordensregeln betrifft. Ferner ist die Ähnlichkeit in der Tatsache auffällig, daß man den Pantalone, im Vertrauen auf sein reifes Alter, oft als Ratgeber heranzieht. Die Geldbörse, die der Pantalone an seinem Gürtel trägt, wird zum Brevier, sein weiter schwarzer Mantel zur Kutte. Weit ist der Weg der Verwandlung nicht, und wenn auch Rabelais es nirgends ausspricht, so ist doch die Ähnlichkeit zu auffällig, als daß man nicht annehmen könnte, daß Rabelais auch an den Pantalone gedacht hat, als er seine Mönche schuf.

Aus der Commedia dell'arte hat Rabelais zweifellos auch die Anregung für Schaffung seiner zahlreichen Berufstypen, seiner Matrosen, Bauern, Hirten, Ammen und Soldaten.

Das erotische Element ist wiederum so allgemein der komischen und possenhaften Dichtung eigen, daß man nicht mit Bestimmtheit behaupten könnte, daß die eine oder andere Begebenheit aus der Commedia dell'arte stammt. Doch müssen wir auch hier auf starke italienische Einflüsse und Eindrücke schließen.

In Gymnastes haben wir das akrobatische Element der Commedia dell'arte verkörpert. Was Gymnastes kann, ist weder ritterliche Übung noch Sport, es ist Jahrmarktsakrobatik, wie die wandernden Künstler der Commedia dell'arte sie zeigten und wie sie auch die Jongleurs übten.

Zu solchen Künsten gehört auch die Bauchredekunst, von der Rabelais uns den Bericht über die Jakobe Rodogine, die er ja in Italien gesehen hat, gibt.

Der Einfluß der Commedia dell'arte läßt sich bei Rabelais nur allgemein nachweisen und kaum durch irgendwelche wörtliche Anklänge belegen. Jedoch ist der Nachweis trotzdem so einwandfrei und schlagend, daß kein Zweifel darüber auftauchen kann, daß Rabelais aus der Commedia dell'arte gelernt hat, die zu beobachten er in Italien genügend Gelegenheit gehabt hat.

Rabelais als Vermittler der Tradition.

Wir haben gesehen, daß Rabelais aus vielen komischen Quellen geschöpft hat. Aber nicht nur empfangen hat Rabelais das reiche Erbgut, sondern er hat es weitergegeben. Andere, nach ihm Kommende, haben aus seinem Werk geschöpft und haben es vielfach auch in andere Formen gegossen.

An erster Stelle ist dabei Molière zu nennen, der das oft mißverstandene „Fais ce que voudras" so ausgelegt hat, wie es auch Rabelais ausgelegt wissen wollte, nämlich als durch Vernunft gezügelte Freiheit, im aristotelischen Sinne also. Leupold hat diese aristotelische Geisteshaltung bei beiden ausführlich dargelegt. Am Schluß der vorliegenden Arbeit ist ebenfalls diese Frage noch einmal erörtert worden.

Es genüge daher hier, wenn nur die unmittelbaren Entlehnungen und ähnliche komische Züge angeführt werden.

Das frankolatinische Sprachgemisch des Limousin (II, 6) erinnert stark an die Redeweise des Thomas Diafoirus im „Malade imaginaire".

Eine andere Stelle, die wohl keine unmittelbare Entlehnung darstellt, aber über die Beständigkeit eines Brauches wertvolle Auskunft gibt, ist in III, 31, wo von den mules die Rede ist, die nach Molière, L'Amour médecin, II, 3, auch noch zu dessen Zeit das Verkehrsmittel der Ärzte sind. Rabelais hat natürlich einen unglaublichen Spaß daran, wie der würdige Herr Rondibilis so verwachsen mit seinem Tier ist, daß er sogar bei dessen Beinen schwört.

An einer anderen Stelle dieser Arbeit ist bereits auf die Wanderung des Wortes „scatophages" von der Antike über Rabelais, der die Übersetzung davon „maschemerdes" ebenfalls gebraucht, bis zu Molière hin aufmerksam gemacht worden. Bei Molière kehrt diese Vorstellung wieder in der Szene, wo Toinette dem Apotheker die Untersuchung des Stuhles ihres Herrn ganz allein überlassen will.

Molière beschäftigte sich in allen Werken mit Fragen der Ehe. Auch Rabelais scheint diese Frage auf der Seele zu brennen. Molière entlehnt vieles aus Rabelais. Le mariage forcé beruht zum großen Teil auf den Kapiteln 9, 14, 30 und 35 des

3. Buches von Rabelais. Man kann sogar von einer Umbildung der wichtigsten Ideen der Rabelaisischen Kapitel ins Dramatische sprechen.

Bemerkenswert ist, daß das Wort Misanthrope, womit Molière den Titelhelden einer seiner Komödien bezeichnet, erst von Rabelais in die französische Sprache eingeführt wurde. Wenigstens hält es Rabelais oder auch einer seiner Herausgeber für nötig, in einer Art Glossar zu dem Werk dieses Wort zu erläutern.

Es hat also eine der charakterisierenden Bildungen der griechischen komischen Dichtung über Rabelais ihren Weg in die französische Literatur gefunden.

Auch die Fragen der Erziehung behandelt Molière ähnlich wie Rabelais. Es beruht dies eben auf der aristotelischen Grundeinstellung der Franzosen. Jedoch ist nicht ausgeschlossen, daß Rabelais auch hier stark auf Molière eingewirkt hat, da ja Molière die Werke von Rabelais oft und gern gelesen hat.

Ein anderer stark von Rabelais beeinflußter Schriftsteller ist Swift. Fast alle Biographien von Swift berichten übereinstimmend über den Einfluß von Rabelais auf Swift. Aber wir können gleichwohl Swift nicht als humoristisch-komischen Dichter bezeichnen.

Wohl verwendet er komische Themen, die er bei Rabelais fand: die Weltreise, die fremden Länder, Riesen und Zwerge, das Fabelmotiv der wie Menschen sprechenden und handelnden Tiere. Wir haben gesehen, daß Swift die schon im Altertum allgemein übliche Bezeichnung eines widerwärtigen Menschen als Affen übernommen hat, wahrscheinlich auch auf dem Wege über Rabelais. Aber es fehlt ihm das befreiende Lachen. Swift ist Menschenfeind und ein solcher kann nie heiterer Narr sein. Er ist darin anders als der Molièresche Misanthrope. Alceste ist trotz seiner Menschenfeindlichkeit von dem Wunsch beseelt, die Welt zu bessern oder von andern gebessert zu sehen, er ist also doch eigentlich ein selbstloser Menschenfreund. Swifts Satire jedoch ist aus gekränktem Ehrgeiz erwachsen, und dieser ist zu selbstsüchtig, um zum überlegenen Lachen zu führen.

Das ist der große Unterschied zwischen dem echten Humorisken Molière und dem ganz und gar humorlosen, verbitterten

Swift: Molière starb in der Ausübung seines Berufes, bis zum Tode ein Mensch, der für andere lebte und wirkte. Swift zog sich in seine Klause in Dublin zurück, von wo er seine haßerfüllten Drapier's Letters in die Welt sandte.

Rabelais hat auch zwei Mitkämpfer um das neue Lebensgefühl der Renaissance gehabt: Cervantes und Shakespeare. Es ist kaum anzunehmen, daß das Dreigestirn Rabelais — Cervantes — Shakespeare sich gegenseitig beeinflußt hat. Jedoch sind gleiche Lebensauffassungen sowohl Cervantes wie Shakespeare eigen. Beide sind von der neuen Lebenslust der Renaissance erfüllt. Beide kämpfen für diese Lebenslust und gegen die mittelalterliche, enge Weltanschauung. Bei Shakespeare allerdings ist dieser Kampf nicht so heftig, weil der Engländer vermöge seiner vom übrigen Europa abgeschlossenen Heimat sich immer einen freien Sinn und eine gewisse Freiheit vom Zwang der römischen Kirche bewahren konnte.

Bei Cervantes wie bei Shakespeare finden wir komische Figuren und vor allem auch die immer beliebten Narren, und bei beiden gehen sie auf die Antike zurück.

Einer darf nicht vergessen werden, das ist unser Hans Sachs, der auch ein Zeitgenosse von Rabelais ist. Bei ihm finden wir ebenfalls die altbeliebten komischen Themen und Figuren. Man denke nur an die Szene „Der fahrend Schüler ins Paradies". Da haben wir den ioculator, den wandernden clericus, die geprellte Bauernfrau, eine sotte, und die Sehnsucht nach den fernen Ländern. Da haben wir auch die Frage, die seit altersher, von Homer und Lucian über Rabelais bis herab zum Faust*), die Menschheit bewegte: Wie sieht es in der Unterwelt aus? Wie geht es den Toten da?

Eine genaue Untersuchung der Einflüsse der komisch volkstümlichen Dichtung auf die eben genannten muß einer besonderen Arbeit vorbehalten bleiben, doch genügen diese wenigen Andeutungen, um zu zeigen, wie Rabelais als Durchgangspunkt im Strom der komisch volkstümlichen Dichtung steht, und wie zur

---

*) Es ist hier die Szene zwischen Marthe und Mephistopheles gemeint mit der drolligen Bemerkung des letzteren: Ihr Mann ist tot und läßt Sie grüßen, die lebhaft an Hans Sachs erinnert.

Zeit der Renaissance in ganz Europa zusammen mit der übrigen antiken Kultur die Komödie aufersteht und wieder literaturfähig wird.*)

Zum Schluß sei aber noch einer erwähnt, den man nicht übergehen darf, das ist Lafontaine. Er zeigt viele Ähnlichkeiten mit Rabelais. Und zwar ist da in erster Linie an das Reich des Papegaut zu denken, das genau dasselbe ist, als wenn Lafontaine seine Fabeln schreibt, und auch dasselbe beabsichtigt.

Eine kleine, wohl nicht bewußte Ähnlichkeit mit Rabelais zeigt Lafontaine in der Fabel „Le corbeau et le renard". Da ist die Rede von „Monsieur du Corbeau". Bei Rabelais finden wir in I, 23 die Wendung monsieur du pape, die durchaus gleichartig ist.

Entlehnt hat Lafontaine die Idee von dem Reich der Papefigues für seinen „Diable de Papefiguière".

Ferner kehrt die Figur des Richter Perrin Dendin und die Geschichte von der verlorenen Axt bei Lafontaine wieder. Es ist eine bekannte Tatsache, daß Lafontaine die Werke von Rabelais gelesen hat. Es ist daher wahrscheinlich, daß Lafontaine diese Dinge aus Rabelais entlehnt hat.

Ob unser Mozart wohl den Titel seiner Oper „Così fan tutte" aus Rabelais III, 32: Ainsi sont toutes femmes, femmes nachgebildet hat? Nicht nachzuweisen, vielleicht nicht einmal wahrscheinlich, aber recht bemerkenswert.

Rabelais als Quelle zur Zeitgeschichte.

Ein wesentliches Merkmal, ja die Wurzel der Volksposse, ist die *Μίμησις βίου* die übertreibende Nachahmung des Lebens. Wie Werner Jaeger in „Paideia" ausführt, ist Aristophanes in seinen Komödien einer der lebendigsten Biologen, die das Altertum aufzuweisen hat. Aus seinen Komödien läßt sich

---

*) Unter Komödie ist hier das zu verstehen, was die Komödie inhaltlich, stofflich und in Bezug auf die Darstellungsmittel ausmacht. Es ist als selbstverständlich vorausgesetzt, daß sich die Eigenschaften der Komödie auch bei anderen Dichtern als Komödienschreibern, namentlich den Dichtern der Satire und der satirischen Romane, finden.

ein Bild des damaligen Griechenlands gewinnen, wie es von damaligen Geschichtsschreibern kaum einer lebendiger gegeben hat.

Auch Rabelais ist ein getreuer Schilderer seiner Zeit. Eingestreut in seine scheinbar nur zur Belustigung dienenden Geschichten findet man Bemerkungen, die dem aufmerksamen Beobachter vielerlei Aufschluß über manche Gebräuche, Sitten und Moden der damaligen Zeit geben.

Rabelais selbst hat sich zur Biologie bekannt, und zwar im Prolog zum 2. Buch: Quod vidimus, testamur. Wenn dieses Wort auch hier wohl den Nebensinn einer Entschuldigung gegenüber denen hat, die sich allzu genau gezeichnet und dadurch bloßgestellt fühlten, so dürfen wir doch gerade deshalb keinen Zweifel an Rabelais' wirklich ernsthafter Biologie hegen.

Gerade die alltäglichen Züge des Lebens, finden sich überall verstreut. Rabelais ist darin wie ein Journalist, aus dessen Schaffen man sich eine genaue Vorstellung seiner Zeit machen kann.

Es soll nun im folgenden versucht werden, in kurzen Strichen ein Bild von dem zu geben, was sich so im alltäglichen Leben der Menschen um Rabelais abspielte.

Beginnen wir zunächst mit dem Alleralltäglichsten, der Kleidung, dem Essen und dem häuslichen Leben.

In IV, 52 findet sich eine Aufzählung der gewöhnlichsten Kleidungsstücke, die der Schneider für seine Kunden anfertigt. Es sind im wesentlichen dieselben, die heute noch getragen werden. Über die Form und Farbe, die sich bis heute geändert haben dürften, gibt die Stelle allerdings keine Auskunft.

Es läßt sich aber aus Bemerkungen in I, 9 und in IV, Prol. entnehmen, daß zur Zeit von Rabelais niedrige Kopfbedeckungen getragen wurden, da du temps des hauts bonnetz soviel bedeutete wie rückständig, altmodisch.

Ein eigentümliches Kleidungsstück wird in IV, 38 erwähnt. Es entspricht etwa dem heutigen Suspensorium, gehörte damals aber offenbar zum Anzug der Männer. Es sind die boursavitz.

Auch über die Stoffe, die verwendet wurden, gibt uns Rabelais Bescheid. In II, 15 wird tafetas armoisy erwähnt. Das ist ein besonders feiner Stoff, der in Italien hergestellt und wohl nur von den besseren Ständen und reicheren Leuten getragen

wurde. Im übrigen kannte man bereits Nachahmungen ausländischer Stoffe, die billiger waren als die ausländischen Stoffe selbst, aber doch gut aussahen: In IV, 6 heißt es:

De la peau seront faits les beaux marroquins, lesquelz on vendra pour marroquins Turquins.

Auch eigentümliche Modelaunen hatte man damals. Genau wie vor dem Kriege bei uns die Herren Leutnants, um forscher auszusehen, Monokel trugen, trugen zur Zeit von Rabelais die älteren Leute, auch wenn sie noch ganz gut sehen konnten, Brillen, die gleich an der Kopfbedeckung befestigt waren (III, 7). Das sollte ihnen ein gesetzteres Aussehen geben.

Der Titel eines Buches der Librairie de Saint Victor, Decretum universitatis Parisiensis super gorgiasitate muliercularum, ad placitum, scheint die Tatsache anzudeuten, daß die Pariserinnen der damaligen Zeit auch zu künstlichen Mitteln griffen, um verführerisch zu erscheinen.

Der Scherz, den sich Panurge (I, 16) mit dem Frater erlaubt, klärt uns gleichzeitig über die wichtigsten Kleidungsstücke der Geistlichen und ihre Art, sich zu kleiden, auf.

Was die Speisen anbetrifft, gibt uns Rabelais lange Listen derselben bei der Beschreibung der dem Gaster geopferten Lebensmittel (IV, 59 und 60). Und zwar teilt uns Rabelais zugleich mit, was bei besonders reichen Leuten aufgetafelt wurde, und was dort gegessen wurde, wo Schmalhans Küchenmeister war. Wobei allerdings bemerkt werden muß, daß bei den letzteren für unsere heutigen Verhältnisse teilweise recht kostspielige und feinschmeckerische Dinge aufgezählt sind. Aber wir haben es offenbar mit einem der mimischen Scherze von Rabelais zu tun.

Schon damals zählten auch Frösche zu den Leckerbissen der Franzosen, wie aus der Liste hervorgeht.

Eier wurden damals auf mehr Arten zubereitet als eine heutige Hausfrau kennt.

Nicht nur über die Speisen selbst, sondern auch über ihre Zubereitung erfahren wir bei Rabelais einiges. So aus II, 27, daß zum Hasenbraten unbedingt Essig gehörte:

Vinaigre est son ame et valeur (II, 27).

Ferner aus IV, 40, daß es für Fleischspeisen eine besondere

Tunke gab, die saulse Robert, offenbar etwas wie unsere heutige Maggi-Essenz oder die Worcester-Sauce.

Geschmortes Obst als Nachspeise aß man auch (IV, 54), und zwar genau so in Viertel geschnitten und in Wein und Zucker gekocht wie heute.

In IV, 52 lesen wir eine Liste der gebräuchlichsten Gewürze.

Aus alledem geht hervor, daß die Franzosen schon damals Meister einer verfeinerten Kochkunst gewesen sein müssen und daß diese so vielgerühmte Kunst auf langer Überlieferung beruht.

Der Junggeselle, der keinen eigenen Haushalt führte, konnte auch im Wirtshaus essen, das ihn durch sein Wirtshausschild (IV, 4) einlud. Ein sehr bekanntes Speisehaus war das von Guillot in Amiens (IV, 4).

Wenn man sich gegenseitig besuchte, so war es bei vornehmen Leuten, und besonders an Fürstenhöfen, Sitte, daß Gast und Wirt Geschenke austauschten, eine schöne Sitte, die auch heute noch teilweise gepflegt wird (IV, 54). Wollte man einen Gast besonders ehren, so durfte er sein Eßgeschirr, das dann ein kostbares Stück war, als Andenken behalten (I, 51).

Beim Mahle selbst trank man sich gegenseitig zu (I, 5). Es war Sitte, daß der Wirt zuerst trank (V, 7): ein Überrest aus uralter Zeit, wo der Wirt seinen Gästen durch dieses Vortrinken zeigte, daß sie ohne Sorge um Gift den gereichten Becher leeren durften.

Die Geselligkeit wurde damals wie heute in Frankreich sehr gepflegt. Auch erheiternde Spiele und Tänze hatte man. In I, 22 ist eine Liste aller Sorten Spiele angeführt, deren Wesen und Regeln heute noch nicht ganz aufgeklärt ist und vielleicht auch nicht aufgeklärt werden wird. In V, 21 berichtet Rabelais die Sitte der Gesellschaftstänze. Von den dabei genannten Tänzen waren jedoch vielleicht nicht alle in Mode, da einige Namen aus dem Griechischen übernommen sind. Vielleicht mag es jedoch damals üblich gewesen sein, daß man neu erfundene Tänze unter dem Einfluß der neuen antiken Bildung mit antiken Namen belegte, so wie die jetzt modernen Tänze, die in Amerika ausgebildet worden sind, amerikanisch-englische Namen tragen.

Eine Art Billard, mit dem sich die Damen vergnügten (IV, 12), gab es damals ebenfalls.

In V, 10 werden die Namen der verschiedenen Würfe beim Würfelspiel genannt.

Ein bemerkenswerter Absatz findet sich in III, 11:

Le mauldit livre du Passe temps des dez fut, longtemps a, inventé par le calomniateur ennemy, en Achaie prés Boure: et, davant la statue d'Hercule Bouraique, y faisoit jadis, de present en plusieurs lieux fait, maintes simples ames errer, et en ses lacz tomber. Vous savez comment Gargantua, mon pere, par tous les royaumes l'a defendu, bruslé avec les moules et portraictz, et du tout exterminé, supprimé et aboly, comme peste tres dangereuse.

Also ein Verbot gegen Glücksspiele. Nach der Anmerkung der Herausgeber soll Franz I. ein solches Verbot erlassen haben.

Das königliche Spiel, Schach, stand auch damals schon in hohem Ansehen und auf einer Stufe mit allen ritterlichen Künsten, sonst hätte wohl schwerlich Rabelais in V, 24 ein Spiel so ausführlich beschrieben. Sicher sind Schachspiele mit lebenden, als Schachfiguren maskierten Personen, an Höfen aufgeführt worden, so wie es Rabelais in dem Kapitel dargestellt hat. Zu unserer Zeit hört man ja auch des öfteren von derartigen Veranstaltungen.

An Sport gab es damals hauptsächlich die ritterlichen Leibesübungen, doch schließen wir aus dem Ausdruck ganteletz de joutte, couvers de chevrotin (IV, 12) und aus dem Zusammenhang, in dem dieser Ausdruck vorkommt, daß es damals schon eine Art sportliches Boxen gab, das allerdings nicht zu den vornehmen Sportarten gehörte, weil es hier im Zusammenhang mit den Chicanous genannt wird.

Der am meisten gepflegte ritterliche Sport im ursprünglichen Sinne des Wortes als körperliche Betätigung zum Zeitvertreib und Vergnügen war die Jagd. Anspielungen darauf finden sich an vielen Stellen. Auch Jagdgesetze, die das Jagen an bestimmten Stellen verboten, wurden damals erlassen, wie das in V, 14 erwähnte. Die Jagd war derartig beliebt, daß jägerische Fachausdrücke in die Umgangssprache eingingen zur Bezeichnung anderer als zur Jagd gebrauchter Dinge (V, 5).

Beliebt war die Falkenjagd (IV, 24). Zur Jagd auf Hühner benutzte man Hunde, die in Spanien gezüchtet wurden. In III, 16 steht ein Ausdruck chien de monstre, der aus perro de

muestra nachgebildet ist und gleichbedeutend ist mit chien d'arrêt, Vorstehhund.

Die Jagd ist gewissermaßen die Vorbereitung auf den Krieg, wie Rabelais sagt: venation est simulacre de bataille (V, 14). So mag es denn auch hier sein.

Über die Ausrüstung der Soldaten werden wir durch Rabelais mehr als ausreichend unterrichtet. Der Prolog zum 3. Buch enthält eine lange Aufzählung sämtlicher Waffen und Kriegsmaschinen, die in der damaligen Zeit gebräuchlich waren. In II, 27 werden die Rüstungsstücke der Reiterei aufgeführt.

V, 9 enthält ebenfalls eine Aufzählung von Waffen.

Aus all diesen Aufzählungen geht hervor, daß die Feuerwaffen die alten Waffen noch nicht verdrängt hatten, sondern im Gegenteil erst allmählich eingeführt wurden. Denn die Listen enthalten wohl alle ritterlichen Schutz- und Trutzwaffen, aber noch keine Handfeuerwaffen. Die in III, Prol. erwähnten pistolets sind keine Pistolen, sondern kurze Dolche, die ihren Namen nach der Stadt Pistoia trugen, wo sie hergestellt wurden.

Das Schießpulver wurde damals noch hauptsächlich für Kanonen benutzt, die die Namen verses, faulconneaux (IV, 3) oder auch basilio (IV, 61) trugen. Die ersten beiden waren Geschütze kleineren Kalibers, das letzte war ein schweres Geschütz. Natürlich hatten die Geschütze auch in Frankreich ihre Scherznamen. In IV, 40 wird la grande Truye erwähnt, die in einem ähnlichen Ruf gestanden haben muß wie die Dicke Bertha oder die Faule Grete.

Die Zusammensetzung des Schießpulvers aus Schwefel und Kampfer wird in IV, 62 angedeutet.

Vorbildlich für militärische Dinge müssen damals die Italiener gewesen sein, denn viele militärische Ausdrücke werden aus dem Italienischen übernommen, wie das soeben erwähnte basilio.

Auch bringen deutsche und schweizerische Hilfstruppen deutsche Wörter für militärische Dinge in die französische Sprache hinein, z. B. das Wort fifres (IV, 36).

Militärmusik kannte man damals auch schon. Und zwar nach Rabelais

vezes	Dudelsäcke
piboles	Flageoletts
gogues	Art Blasinstrumente
vessies	„
fifres	Piccoloflöten
tabours	Trommeln
trompettes	Trompeten
clairons	Hörner

Hier sei eingeschaltet, daß die Militärmusiker (nach Hertz) ihre Herkunft aus den mimischen Musikern ableiten. Diese schlugen sich zu den Truppen, wo sie sehr beliebt waren und feuerten sie im Kampfe mit ihrer Kunst an. In Deutschland wurden die Militärmusiker zuerst wieder ehrlich gesprochen, nachdem die mimischen Musiker bisher als Leute galten, die einem nicht ehrbaren Gewerbe nachgingen.

Der Meinung von Hertz steht jedoch entgegen, daß die Griechen, Römer und Germanen bereits eine Art Militärmusik kannten, die aus Blechbläsern und Schlagzeugspielern bestand. Die Theorie von Hertz wird wohl in dem Sinne richtig sein, daß durch die wandernden Schauspieler die Holzblasinstrumente mit ihrer weicheren Klangfarbe Eingang in die Militärmusik fanden. Wir wissen, daß bei den Griechen die Flöte als weichlich und kriegerischem Geist abträglich galt. Dagegen gibt es heute keine Militärkapelle ohne Flöten und andere Holzinstrumente. Es ist also denkbar, daß diese durch die Wandermimen zur Militärmusik kamen. Eine genauere Untersuchung darüber gehört in eine musikgeschichtliche Arbeit.

Wenn auch, wie oben schon erwähnt, aus Deutschland und Italien militärische Ausdrücke nach Frankreich kamen und besonders mit Italien seit der Heirat Heinrichs III. mit Katharina von Medici sich ein reger Kulturaustausch entwickelte, der sich zum Beispiel in der Einfuhr von Erzeugnissen des italienischen Kunsthandwerks zeigte, so war doch im französischen Volke gegen beide Nationen eine gewisse Abneigung vorhanden. Die Kaufleute aus Genua standen im Ruf der Gewinnsucht (IV, Prol.) die Deutschen wurden lifrelofres genannt (II, 2), was etwa liederliche Säufer bedeutet. Die Goten lebten als Barbaren im Volksmunde fort: Les Gothz avoient mis à destruction toute bonne litterature (II, 8).

Trotzdem werden aber aus Italien Wörter eingeführt, die die Franzosen selbst verächtlich machen. In V, 35 steht das Wort bouteillons français, aus ital. bottiglione. Seltsame Ironie des Schicksals! Und noch seltsamere Erscheinung, daß ein weinfreudiges Volk das andere mit dem Vorwurf des unmäßigen Trunkes belegt.

Um aber zunächst noch einmal zum Alltäglichen zurückzukehren, sei im folgenden noch eingegangen auf die Bräuche, die bei dem Feste herrschten, das für einen Menschen das wichtigste im ganzen Leben ist, die Hochzeit. Die komische Dichtung hat ja stets das Verhältnis der Geschlechter in allen Schönheiten und Schwierigkeiten behandelt. Wir haben bereits gesehen, daß Rabelais die bösen Seiten der unechten Ehe lachend bespöttelt hat. Nicht nur das tut er. Aus seinem Buch können wir entnehmen, was das Volk an altem Brauch um dieses heiligste Fest des Menschen gehäuft hat.

Beginnen wir mit dem Verhältnis vor der Ehe.

Die Maiblume war die Blume der Liebenden (III, 23), wahrscheinlich deshalb, weil sie mit nie versiegender Kraft in jedem Frühjahr hervorbricht. Wir müssen nämlich bei solchen Dingen schon tiefer in die Seele des Volkes eindringen, um alles zu verstehen. Diese Deutung hängt auch sicher zusammen mit dem Maitanz und dem Brauch, daß man sich die Liebste am Valentinstag wählte. Auf diesen Heiligen spielt Rabelais in III, 8 in derb naturalistischer Weise an. Es sind dies die Bräuche der niederen, bäuerischen Minne, der Tanz um den Maibaum, die Maibuhlschaft, worüber Wechssler in seinem Buche „Kulturproblem des Minnesangs" ausführlich gehandelt hat.

Auf verschiedene Arten suchten schon damals die Liebenden sich einander zu erkennen zu geben und ihr Geheimnis vor der Welt zu bewahren. Genau wie Panurge, nur eben sowohl in Form wie Inhalt zarter, wird mancher Bursch seinem Mädel in der Kirche ein Briefchen zuzustecken gesucht haben. Die sympathetischen Tinten, die Rabelais in II, 24 erwähnt, wird man sicher zum Schreiben von Liebesbriefen verwendet haben für den Fall, daß solch ein Briefchen doch an den unrechten Empfänger geraten sollte. Hatte man keine sympathetische Tinte, so verfaßte man eben ein Rätsel, und sagte damit dem geliebten

Wesen alles, was man sagen wollte, und erfreute die Geliebte oder den Geliebten zugleich damit (vgl. II, 25). Es war also zu allen Zeiten so, wie es noch heute im großen und ganzen ist.

Bei der Hochzeit schmückte sich das Brautpaar, wie Rabelais mehrfach erwähnt, mit bunten Bändern. Ein Jungferntanz wurde getanzt (III, 30), der von einem jungen Mann angeführt wurde.

Ein recht seltsamer Hochzeitsbrauch, auf den Rabelais mehrfach, z. B. in III, 11 und IV, 15 anspielt, ist der, daß die Hochzeitsgäste sich gegenseitig scherzhafterweise verprügeln. Dieser Brauch geht sicher noch in heidnische Zeiten zurück, sein Ursprung ist jedoch unklar. Die Tatsache, die Hertz schon erwähnt, daß die Volksdichtung alte Volksbräuche lebendig erhält, die anders schon längst der Vergessenheit anheimgefallen oder durch äußere Einflüsse (Kirche) unterdrückt sein würden.

Auf einen anderen derben Brauch spielt Rabelais lt. Anmerkung des Herausgebers in II, 26 an. Der Mann, der sich von seiner Frau unterkriegen oder gar betrügen läßt, wird verkehrt auf einen Esel gesetzt und unter dem Jubel der Bevölkerung durch das Dorf geführt.

Alter Brauch und Glauben, wie er im Zeitalter des Rabelais herrschte, wird auch an den Stellen gezeichnet, wo Rabelais die Sorgen des Panurge um seine künftige Ehe berichtet und seine Bemühungen, etwas durch Weissagung darüber zu erfahren.

Daß ängstliche Gemüter in der damaligen Zeit allerhand Aberglauben huldigten, kann uns nicht wundern, da damals auch die Furcht vor dem nahen Weltuntergang die Herzen gefangenhielt (III, 26). Da gab es denn auch eine Menge Sekten, die auf allen Gebieten eine Erneuerung anstrebten und ängstlich besorgt waren, dereinst vor dem ewigen Richter günstig zu bestehen, und ihn durch irgendwelche besondere Frömmigkeit geneigt zu stimmen. So die prescheurs de Varennes detestant les secondes nopces comme folles et deshonnestes (III, 6).

So streng die Kirche auch gegen Ketzer vorging (IV, 53), so konnte sie doch gegen die Sekten nichts unternehmen und ließ sie auch ruhig gewähren, sofern sie nicht gegen die Kirche selbst auftraten. Nach außen hin behielt die Kirche noch immer ihre Macht und stand als unerschütterlicher Bau da. Rabelais, der

den Aufbau der Kirche durchaus kennt, berichtet an vielen Stellen über ihre Bräuche. Die ihm komisch erscheinenden hebt er des öfteren hervor (vgl. das Kapitel über die Satire).

Ziemlich vollständig können wir den Aufbau und die Organisation der Kirche sowie Einzelheiten aus ihrem Brauchtum entnehmen. Das am meisten zusammenhängende Bild gibt uns die Fabel von der Insel des Papegaut und die salbungsvollen Reden des Homenaz über die Dekretalen. Trotz der burlesk-komischen Verzerrung erkennen wir doch gut den tatsächlichen Hintergrund, den hierarchalischen Aufbau des Klerus. Näheres ist weiter unten im Kapitel über die Satire ausgeführt.

Verstreut in den anderen Teilen des Werkes finden wir noch manche bemerkenswerte Einzelheiten.

Hatte sich eine Gemeinde so vergrößert, daß der Bau eines neuen Gotteshauses nötig wurde, so nahm der findige Klerus das Geld dazu aus einer Steuer, die von denen erhoben wurde, die während der Fastenzeit Butter verbrauchten (II, 30).

Nachmittags durfte zu Rabelais' Zeiten keine Messe gelesen werden, denn in IV, 49 heißt es:

> L'heure du myjour est passée, aprés laquelle nous defandent nos sacres Decretales messe chanter, messe dis je haute et legitime.

Als Zeichen tiefer Demut galt es offenbar, wenn man sich die gekreuzten Daumen küßte, so wie es Homenaz tut (IV, 53).

Die allgemeine Bezeichnung des theologischen Ordinarius, Pere en Dieu verdreht Rabelais in III, 23 in pere en diable.

Wahrte die Kirche auch stets ihre äußere Autorität, so ließ sich wohl kaum noch leugnen, daß das Ansehen der Kirche ziemlich stark gelitten haben mußte, sonst konnte Rabelais I, 40 nicht schreiben:

> Un moine .... ne presche ny endoctrine le monde comme le bon docteur evangelique et pedagogue.

Der Protestantismus war also offenbar im Anmarsch begriffen.

Mindergeachtet waren auch damals wohl schon die Juden, daher nennt Rabelais in III, 52 juifz et incredules in einem Atemzuge. Diese Stelle bezeugt uns auch das durch diese Mißachtung hervorgerufene Mißtrauen der Juden gegen ihre Umwelt, denn vollständig heißt die Stelle:

. . . si de ce vous defiez et en demandez assertion et signe usual, comme Juifz et incredules.

Oder sollen wir hier eine ähnliche Einstellung zu den Juden vorzuliegen haben wie sie Shakespeare in seinem Merchant of Venice äußert?

Bemerkenswert ist auch die Stelle im Prolog zum 2. Buch:

j'en parle comme les Juifz de la loy.

d. h. gar nichts von einer Sache verstehen.

Rabelais hatte ein umfangreiches Studium hinter sich, als er seine Bücher schrieb. Wir finden daher auch manche Einzelheit aus dem Universitätsleben. Und zwar berichtet uns Rabelais diese in den Kapiteln über das Studium des Pantagruel.

Über allem steht immer Gottes Wort. Immer wieder wird den Studierenden, auch den Nichttheologen empfohlen, die Bibel zu lesen, und nicht nur diese, sondern alle Arten religiöser Bücher. Diese Ermahnungen müssen wohl sehr nötig gewesen sein, denn wir erfahren recht heitere Szenen, die teilweise an den vor mehreren Jahren laufenden Film „Alt-Heidelberg" erinnern. Die Studenten veranstalteten fröhliche Ausflüge, spielten, ein Neuer wurde unter komisch feierlichem Ritual von den Kommilitonen in ihren Kreis aufgenommen, er mußte gewisse Vorschriften erfüllen. Wir haben also, lange ehe an die Gründung der Burschenschaften zu denken war, studentisches Brauchtum.

Jedoch auch der Ernst des Studiums wird nicht vergessen. Der Brief des Gargantua an Pantagruel (II, 8) enthält ungefähr die Studienfächer, denen sich ein Mensch, der es zu etwas bringen wollte, widmen mußte.

Eine besondere Einrichtung waren die Philosophierkurse, eine Art Übung im praktischen Disputieren. Rabelais nennt uns auch (II, 10) die rue du Feurre als Ort solcher Kurse.

Rabelais hat sich tüchtig in allen Wissenschaften umgesehen, das beweisen seine vielen wissenschaftlichen Ausführungen, die er zwischen die Erzählungen einschiebt. Vieles entnimmt Rabelais dabei natürlich aus antiken Quellen, wobei Plinius, Plutarch und Aristoteles seine Hauptautoritäten sind.

Das Wissen des Zeitalters von Rabelais befand sich in einer Art von Übergangsstadium. Aus der *μίμησις βίου* in Rabelais'

Werk ersehen wir, daß neben neuzeitlichen Ideen und Forschungsergebnissen ganz unbekümmert Lehrmeinungen bestanden, die fast wie Aberglauben anmuten möchten.

Für die Naturwissenschaften und unter diesen ganz besonders für die Medizin hatte Rabelais besondere Neigung. Wir sehen hier die empirische Grundeinstellung von Rabelais, die einer der Gründe für den Gegensatz zu Duns Scotus, dem rein spekulativen Philosophen, ist.

Teilweise hängt Rabelais auch noch den Lehrmeinungen der antiken Ärzte an. Jedoch mag in 1,3 die Anführung der antiken Autoritäten zu dem Thema „lange Schwangerschaften" der mimische Zweck vorherrschend gewesen sein, und wir können gerade an dieser Stelle nicht einwandfrei feststellen, inwieweit Rabelais noch die Theorien der antiken Ärzte teilt. Jedoch ist als sicher anzunehmen, daß man sich im allgemeinen noch an die überlieferten Lehren hielt, da die experimentelle Wissenschaft noch in den Kinderschuhen steckte und man die alten Lehren übernehmen mußte, solange bis sie durch das Experiment nachgeprüft waren. Bei der herrschenden Begeisterung für die wiedererstandene Antike ist es auch ganz natürlich, daß die Bücher eines Galen und Hippocrates als maßgebend für die medizinische Wissenschaft angesehen wurden. Noch bei Molière im „Malade" finden wir ja allen Ernstes die Meinung der genannten beiden Ärzte vertreten.

Rabelais war bekanntlich einer der ersten, die das Sezieren als wichtiges Mittel zur Erforschung des Körpers und der Lebensvorgänge erkannten und übten. Allerdings dürfte die lancette, dont usent les chirurgiens (III, 49), hauptsächlich für operative Zwecke Verwendung gefunden haben, und noch nicht allgemein zu anatomischen Untersuchungen. Aber in seinem Brief an Pantagruel empfiehlt Gargantua

> par frequentes anatomies, acquiers toy parfaicte cognoissance de l'autre monde, qui est l'homme.

Wir sehen hier also, wie der Mimus neuen Ideen Bahn zu brechen sucht.

Bemerkenswert ist an dieser eben genannten Stelle, daß der Mensch als l'autre monde angesehen wird. Darin liegt eine Verspottung der mittelalterlichen Anschauung, nach der das,

was wir heute l'autre monde nennen würden, die eigentliche Welt war, auf die das gesamte Dichten und Trachten der Menschen hinzielte.

Auf Grund seiner anatomischen Studien ist Rabelais zu der Kenntnis vom Körperbau und von der fast neuzeitlich anmutenden Auffassung von der lebenswichtigen Funktion des Blutes gekommen, die er in III, 4 auseinandersetzt. In diesem Kapitel findet sich bereits die Andeutung der Theorie des Blutkreislaufs, die bekanntlich erst 1628 von Harvey wissenschaftlich begründet und entsprechend ernst genommen wurde. Hätte Rabelais diese Theorie nicht in seinem komischen Werk, sondern in einer wisenschaftlichen Schrift niedergelegt, würde er vielleicht heute als Entdecker des Blutkreislaufs gelten. In dem genannten Kapitel lesen wir folgende Sätze:

> Puis (le sang) est transporté en une autre officine, pour mieux estre affiné, c'est le coeur. Lequel, par ses mouvements diastolicques et systolicques, le subtilie et enflambe, tellement que par le ventricule dextre, le met en perfection, et par les veines l'envoye à tous les membres.

Allerdings schreibt hier Rabelais den Bewegungen des Herzens noch eine reinigende Wirkung auf das Blut zu. Diese Auffassung hat die Wissenschaft aufgegeben. Richtig erkannt (oder nur geahnt?) hat jedoch Rabelais die Bedeutung der Lungen:

> Le poulmon ne cesse, avec ses lobes et souffletz, le refraichir.

Es finden sich auch bei Rabelais Anschauungen, die zwar auf antike Schriftsteller zurückgehen, aber doch durchaus neuzeitlich anmuten. Wir wissen ja, daß die heutige Medizin auf anderem Wege als die antike Heilkunde zu ähnlichen Ergebnissen kommt wie diese. So findet sich in alten Schriftstellern und demgemäß auch bei Rabelais die Lehre von den Hormonen bereits vorausgeahnt, allerdings nicht in ihrer heutigen Form. Bei Rabelais lesen wir:

> En fin, tant (le sang) est affiné dedans le retz merveilleux que, par aprés, en sont faits les esprits animaux, moyennant lesquelz elle imagine, discourt, juge, resouldt, delibere, ratiocine, et rememore.

Die espritz animaux, spiritus animales, gehen auf Aristoteles zurück. Diese wunderbaren Säfte, die vom Blut hergestellt wer-

den und die das Leben in allen seinen Äußerungen in Gang halten, beschäftigten die Wissenschaft solange, bis man heute in den Hormonen etwas in Wesen und Wirksamkeit Ähnliches entdeckte.

Auch die neuzeitliche Theorie, daß jeder Teil des Gehirns seine gesonderte Bestimmung hat, muß damals schon vertreten worden sein:

> Et facilement acquiesçois en la douce recordation de vostre auguste majesté, escrite, voire certes insculpée et engravée on posterieur ventricule de mon cerveau . . .

Danach ist also der hintere Teil des Gehirns des Sitz des Gedächtnisses.

Auch die Vegetarier finden in Rabelais bereits eine Quelle für ihre Lehre: in III, 2 werden die Vorteile der Pflanzennahrung auseinandergesetzt.

Berichte von Krankheiten und Heilmitteln finden sich an vielen Stellen (II, Prol., II, 23, IV, 52). Eine eingehendere Behandlung dieser Angaben müßte Fachmedizinern überlassen bleiben. Wir haben uns schon reichlich weit auf dieses schwierige Gebiet gewagt.

Welche Tragödie verbirgt sich hinter dem kleinen Satz:

> . . . . faisoit son tel que font les ladres en Bretaigne avec leurs clicquettes.

Man war gegen Seuchen in jener Zeit derartig hilflos, daß man den Leprakranken Glocken umhing, damit sich die Gesunden bei Hören ihres Klanges rechtzeitig in Sicherheit bringen konnten. So verbrachten die Armen ihr Leben, ständig gemieden, ja geflohen von den übrigen Menschen.

Philologische Wissschaft erkennen wir in III, 50, wo Rabelais die Herkunft von Pflanzennamen erörtert. Ebenso in IV, 28, wo zu dem Tod des Pan eine Parallele zum Tode Christi gesehen wird. Jedoch dürfte in letzterem die komische Absicht vor der ernsthaften Wissenschaft vorherrschen.

Es erregt unser allgemeines Erstaunen, daß damals noch die Blüten des Hanfs in der Art verwechselt wurden, daß man die männlichen weiblich nannte und umgekehrt (III, 49). Es herrschte damals allgemein die Ansicht, daß die männlichen Samenzellen das Wesentliche bei der Zeugung neuen Lebens

waren und daß die weiblichen Organismen lediglich der Aufbewahrung des entstehenden neuen Lebens bis zur Geburtsreife (oder besser selbständigen Lebensfähigkeit) dienten. Dies ist wahrscheinlich auch einer der Gründe für die Geringschätzung, mit der die Frau angesehen wurde.

Das eben genannte und die folgenden Kapitel enthüllen uns wertvolle Kenntnisse über die damalige Verwendung des Hanfs. Auch bei Pferdekolik wurde er als tierärztliches Heilmittel verwendet. Bei Brandwunden legte man das bloße Kraut auf, um eine Heilung zu erzielen. Auch den Asbest, jenes aus Hanf hergestellte unverbrennbare Gewebe kannte man damals schon.

Und damit kommen wir zur Landwirtschaft, die ja bei den Franzosen seit altersher hauptsächlich im Weinbau besteht. Rabelais hat diesem Umstand nicht nur aus Gründen der Mimesis Rechnung getragen, sondern schon deshalb, weil er als burlesker Dichter eben das Thema Weinseligkeit als Hauptthema behandelte.

So erfahren wir in II, 5 von den fort bons vins de Mirevaulx. Wir hören in IV, Ancien Prol., daß zur Zeit der Abfassung des genannten Buches oder kurz vorher ein gutes Weinjahr gewesen sein muß.

Von den übrigen Erzeugnissen der französischen Landwirtschaft lesen wir in II, 6, daß die Bewohner des Limousin hauptsächlich Rüben anbauten, denn sie werden in diesem Kapitel als mascherabes bezeichnet. Die Gegend von Chinon (Rabelais' Heimat) genoß offenbar denselben Ruf wie bei uns heute Pommern:

les celebres oyes de Pantilé (IV, 15)

Damit wären wir bei den landwirtschaftlichen Eigentümlichkeiten angelangt, von denen uns Rabelais auch einiges mitteilt, natürlich sind es meist komische Eigenschaften der Bewohner der verschiedenen Landschaften.

Eine gewisse Hochachtung hat Rabelais für die Leute aus der Bretagne: les Bretons sont gens, vous le sçavez (die Bretonen sind Kerle) heißt es in IV, Prol. Die Leute von Poitou stehen im Ruf, Trinker zu sein, sie heißen in IV, 9 les Poictevins rouges, nach der vom Weingenuß angeregten Gesichtsfarbe. — Die aus Gruyère verachtete man als Feiglinge (IV, 8), weil sie in der

Schlacht bei Cerisolles ihre Fahne im Stich gelassen hatten (Anm. der Herausgeber). — Eines seltsamen Rufes erfreuten sich die Einwohner von Bourbon: ihre langen Ohren waren sprichwörtlich (II, 1). Man vergleiche dazu auch in Moyen de parvenir, chap. 7: Es pais de Bourbonnois, où croissent mes belles oreilles.

Über Paris hat Rabelais meist nicht viel Gutes zu berichten, wie schon Krüper ausführt. Paris war schon damals eine Weltstadt, die ihre öffentlichen Häuser hatte, und zwar in bestimmten Straßen, die in II, 6 aufgezählt werden.

Aber auch fast gemütvoll zu nennende Dinge gab es in Paris, so die Rue pavée d'andouilles, das Wurstpflastergäßlein, ein Straßenname, der ähnliche Namen aus Nürnberg und anderen mitteldeutschen oder süddeutschen Städten und Städtchen in uns wachruft.

Für gruselige Gemüter war ebenfalls in Paris gesorgt. Da gab es eine maison de Vauvert (II, 18), ein als Gespensterhaus verrufenes Gebäude.

Jedoch soll Paris hier nicht allzu sehr beredet werden.

Die Bibliothèque St. Victor war eine der berühmtesten und reichhaltigsten Biblitheken, und nur der Übermut des Rabelais hat die Buchtitel teilweise so drollig entstellt. Allerdings sind einige Namen auch ohne weitere Entstellung übernommen worden. Schließlich, welche größere Bibliothek hat nicht auch Werke aufzuweisen, deren Titel mitunter komisch klingen, besonders für den Uneingeweihten?

Damit wären wir bei der Literatur angelangt. Wir erfahren an mehreren Stellen, daß durch die Heirat Heinrichs III. mit Katharina von Medici die italienische Literatur in Frankreich Eingang gefunden hatte. Für die Staatsmänner war besonders bedeutungsvoll das Bekanntwerden des Macchiavelli, aus dem sie das Recht des schrankenlosesten Absolutismus für sich herleiteten. Rabelais hat Macchiavelli und seine Theorie bekämpft, wie nachher noch im Kapitel über die Satire näher ausgeführt werden soll.

Überholt war die Zeit der Ritterromane, wie Robert le diable, Fierabras, Guillaume sans peur und ähnliche, die Rabelais in II, Prol. dem Gelächter preisgibt. Das Ritteradeal war

bedeutungslos geworden, und damit die Romantik der Ritterromane. Etwas deutlicher hat Cervantes diese Gattung der Literatur verspottet.

Bemerkenswert ist die Kritik an verschiedenen zeitgenössischen Dichtern im Prolog zum 5. Buch, darunter Marot, Colinet, Marguerite de Navarre. Er lobt zwar diese Dichter, fühlt sich aber selbst nicht in der Lage, ähnliche Werke zu schaffen wie sie, denn er ist der derbe, naturalistische, lachende Komiker.

In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß auch über den Buchhandel im 16. Jahrhundert einiges bei Rabelais zu finden ist.

Bemerkenswert sind dabei zunächst die beiden dem 3. Buch vorangestellten Privilegien, eins von Franz I., das andere von Heinrich II. Auf Grund dieser wurde das Veröffentlichungsrecht für die Werke des Rabelais nur den Buchhändlern und Druckern zugestanden, die Rabelais ausdrücklich mit der Veröffentlichung seiner Werke beauftragte. Wir haben also da mit einer Art Copyright zu tun. Wir sehen daran auch die Wichtigkeit, die der Literatur zugemessen wurde, da sogar der König um das Veröffentlichungsrecht bemüht wurde.

Aus II, 34 ersehen wir, daß es eine Art Reklame gab, und zwar besorgten diese Reklame die Schriftsteller selbst, wie Rabelais in dem genannten Kapitel, wo die Leser bereits auf das folgende Buch gespannt gemacht werden. Es wird nämlich angekündigt, daß in dem nächsten Buch dargestellt werden soll, wie Pantagruel den Stein der Weisen findet. In den folgenden Büchern ist allerdings nichts davon zu finden. Damals gab es eben noch keine Stelle, die über die Lauterkeit der Werbung wachte.

In dem eben genannten Kapitel lesen wir auch, daß schon damals Frankfurt als Buchhändlerstadt berühmt war, denn Rabelais verspricht, daß seine Werke in Frankfurt erscheinen sollen, offenbar gilt dies als Empfehlung für das Werk. Tübingen war damals als Buchdruckerstadt bekannt. Als solche wird sie am Ende von II, 7 genannt:

les autres on imprime maintenant en ceste noble ville de Tubinge.

Erstaunlich ist es, welche Kentnisse Rabelais, den wir uns doch als reine Landratte vorstellen müssen, von Seefahrt hat.

Es ist zwar nichts Besonderes, daß er Gallionsfiguren kennt (IV, 3). Diese kennt bei uns jeder Junge, der Captain Marryat gelesen hat. Aber daß er in IV, 18 und 19 die bei Sturm nötigen Segelmanöver in allen Einzelheiten beschreiben kann, zeugt für einen offenen Sinn. Auch im kriegsmäßigen Manövrieren der Marine und den dazugehörigen Signalen scheint er bewandert zu sein, wie sich bei Gelegenheit der Erzählung von dem Walfisch zeigt.

Manche meteorologischen Erscheinungen erklärte man sich damals noch mythologisch, wie das Elmsfeuer:

... il avoit vu Castor sus le bout des antennes (V, 18).

Die Matrosen waren wie heute auch zum Zeitalter von Rabelais, verwegene Burschen, deren Wortschatz zu einem nicht geringen Teile aus Flüchen bestand: in IV, 22 nennt einer den anderen „fils de putain".

Bei einem Bild des damaligen Frankreich dürfen wir bemerkenswerte Züge aus dem Finanz- und Rechtswesen nicht vergessen.

Über die Münzkunde in den Werken von Rabelais und im 16. Jahrhundert gibt es bereits ausführliche Werke. Es sei deshalb hier nur auf die im Zeitalter von Rabelais bekannten und im Umlauf befindlichen Geldstücke hingewiesen, die Rabelais in seinem Werk erwähnt. Da gab es den Henricus (IV, 6) den Heinrich II. bei seiner Thronbesteigung schlagen ließ. Dann den angelot, im Werte von etwa 8 frcs. (III, 25 und IV, 18), der das Bildnis des heiligen Michael trug und nach diesem benannt war. Ferner waren die Royaulx d'or (IV, 47) im Umlauf, von denen es 2 Arten gab, den grand royal zu 12 Franken und den petit royal zu 6 Franken. Schließlich noch gab es die salutz d'or, die unter Karl VI. 1421 geprägt worden waren (IV, 54).

Gegen die damalige Justiz, so wie sie gepflegt oder vielmehr vernachlässigt wurde, wendet sich Rabelais mit der ganzen Kraft seines Spottes. Was wir von der Handhabung des Rechtes in Rabelais' Werk berichtet finden, ist daher meist burlesk vergröbert und übertrieben (vgl. das Kapitel über die Satire). Immerhin finden sich auch einige Stellen, die uns Einblick in das Rechtswesen der damaligen Zeit geben.

Wenn heute irgendein wichtiger oder auch schwieriger

Rechtsfall vor Gericht zur Verhandlung gelangt, so zieht der Richter eine Sammlung von bereits entschiedenen, ähnlich gelagerten Fällen, sogenannten Präzedenzfällen, zu Rate. Ähnliches gab es damals, nämlich die brocards de droit oder lateinisch Brocardia iuris (III, 41).

Eine Einrichtung, die wir heute nicht mehr kennen, sind die sogenannten juges pédanés sous l'orme, die Wanderrichter. Sie zogen im Lande umher und entschieden gegen ein gewisses Entgelt kleinere Streitfälle. Sie übten damit die Funktion der Sendboten des Königs aus, die beim Besuch in den einzelnen Ortschaften zwecks Prüfung der Verwaltungsangelegenheiten auch über Rechtsfälle entschieden. Nur waren diese Wanderrichter keine königlichen Beamten, sondern freie Rechtspfleger. Wir haben heute ähnliche nichtamtliche, aber geduldete Rechtsberater, die sogenannten Winkelkonsulenten. Ebenso wie die heutigen Winkelkonsulenten werden auch die damaligen Wanderrichter mitunter Urteile gefällt haben oder Entscheidungen ausgesprochen, die juristisch nicht ganz einwandfrei waren. Vielleicht stammt aus der Bezeichnung juges pédanés sous l'orme, die auf den Ort ihrer Tätigkeit, nämlich einen freien Platz unter einer Ulme, ähnlich wie bei den königlichen Beamten, hinweisen mag, die heutige Redensart: rencontrez-moi sous l'orme.

Die über Verbrecher verhängten Strafen waren grausam. Selbst wenn man die in IV, 53 aufgezählten Hinrichtungsarten nur zum Teil als tatsächlich geübt und das übrige auf Rechnung der mimischen Übertreibung zu setzen ansieht, so bleibt immerhin noch genug übrig, um einem einen Schauer durch die Glieder zu jagen. Eine geradezu rohe Strafe stellte die im Prolog zum III. Buch genannte estrapade dar, bei der der Verurteilte durch eine Schlinge allmählich erwürgt wurde.

Solcher Strafe konnte sich ein von der Justiz verfolgter nur durch die Flucht entziehen, und zwar war er am sichersten, wenn es ihm gelang, auf eine der anglonormannischen Inseln Cerq und Herm (heute Sark und Herm) zu fliehen, die schon manchem Verbrecher Zuflucht gewährt hatten (IV, 66).

Eine besondere Art des Prangers war die, die Häuser von betrügerischen Bankrottierern durch gelben Anstrich für die

Umwelt kenntlich zu machen, als Warnung sowohl vor ähnlichen Vergehen wie vor denen, die solche Vergehen begangen hatten.

In V, 16 erfahren wir noch einiges von der Finanzverwaltung. Der Staat bezog seine Einkünfte aus den Steuern, die der Klerus an den König abführen mußte, ferner aus dem Verleihgeschäft, aus Schenkungen (eine Schenkungssteuer), aus Domainen, aus der Post, ferner aus der Sparkasse, die 1531 in Louvre eingerichtet worden war. Dennoch kam der Staat oftmals in Geldverlegenheit, denn die Kriege verschlangen ungeheure Summen. Und so wurden dann Rentenpapiere ausgegeben, die aber einen recht zweifelhaften Wert besaßen:

S'il resvoit, c'estoient papiers rantiers (IV, 32).

Schwere Strafen bedrohten die Steuersäumigen. Das wütendste Tier auf der Insel der Apedeften (V, 16) ist Omission de recette.

Wir wollen dieses Kapitel nicht beenden, ohne einmal einen kurzen Blick auf die aufregenden oder wichtigen Zeitereignisse zu werfen, die die Gemüter damals bewegten.

Bewegten ist der richtige Ausdruck, denn ist eine auf allen Gebieten bewegte und erregte Zeit gewesen, in der Rabelais lebte.

Nach außen hin wurden ständig Kriege geführt. Beim Erscheinen des 3. Buches wurden gerade wieder Vorbereitungen zu einem großen Waffengang getroffen, wie Rabelais im Prolog zu diesem Buch berichtet.

Dazu kam 1531 eine Hungersnot, auf die Rabelais in III, 3 anspielt:

... les usuriers de Landerousse, qui nagueres se pendirent voyans les bleds et vins ravaller en pris, et bon temps retouner.

Also schon damals gab es gewissenlose Leute, die aus der Not anderer ihren Vorteil zogen. Es gibt nichts Neues in der Welt, sagt Ben Akiba.

Gegen ganz Europa führte Frankreich damals Krieg. Selbst der Papst Julius II. stellte sich gegen Louis XII. (IV, 12). Einzelheiten über diese Zeitereignisse finden sich in allen Geschichtswerken. Für uns ist es nur wichtig, daß und wie sich die Zeit in Rabelais' Werk widerspiegelt.

1512 fand eine Seeschlacht gegen die Engländer statt, deren Held auf französischer Seite Hervé de Porzmoguer, ein bretonischer Seefahrer, war. Wir haben schon an anderer Stelle die Tüchtigkeit der Bretonen rühmen hören. Und so glauben wir gern, daß dieser Bretone in der Seeschlacht den Engländern hart zu schaffen gemacht hat. Daher hat auch Germain de Brie, wie Rabelais sich erinnert, ein Stück auf diese Seeschlacht geschrieben (IV, 21).

Der Oberbefehlshaber in all diesen Kriegen war Trivulce, dessen ebenso seltsames wie für den kriegerischen Charakter des Mannes bezeichnendes Sterben Rabelais in III, 23 erzählt.

Zu den äußeren Kämpfen kamen innere Schwierigkeiten und Unruhen. In Bourdalois (Gascogne) entstanden Krawalle wegen der Salzsteuer (IV, 64), die nur eine von den vielen Steuern war, die als Folge der hohen Kriegskosten erhoben werden mußten.

Bei alledem ist es aber doch erstaunlich, daß die kulturellen Werte nicht vernachlässigt wurden, ja daß sogar Franz I. das Schloß und vor allem den Park von Fontainebleau ausbauen lassen konnte, wo früher ein derartig dürrer Boden war, daß diese Tatsache geradezu sprichwörtlich wurde (V, 9). Damals genossen Männer wie Philibert de l'Orme, der Architekt, den Rabelais persönlich kannte, großes Ansehen und wurden mit königlichen Aufträgen bedacht.

Aber nicht nur innerhalb Frankreichs bleibt Rabelais' Blick haften, er läßt ihn hinausschweifen in die Welt und fängt mit heißhungrigen Augen die großen Ereignisse ein, darin ein echter Journalist großen Stiles.

Die Erfindung der Buchdruckerkunst begrüßt Rabelais in I, 52.

In IV, 50 äußert Panurge seine Befriedigung darüber, daß es in Papimanien keine Ketzer gebe wie in England und Deutschland. Wenn damit Frankreich gemeint sein soll, so irrt Rabelais und setzt sich mit II, 7 in seinem eigenen Werk in Widerspruch, wo ein Mitkämpfer Luthers genannt wird, der Bettelmönch Etienne Bruslefer, der die Autorität des Papstes und der Konzilien anzweifelte. Wir wissen aber, wie Rabelais diese Stelle gemeint haben wird. Er sehnte sicher für Frankreich Männer

herbei wie Luther, der die Glaubensfreiheit erkämpfte oder wie Heinrich VIII., der England von der Romhörigkeit ein für alle Mal losgemacht hat. Jedoch wagte er sich nicht so in das offene Feld mit seiner Meinung wie die späteren Jugendreihen. Er verbarg seine wirkliche Meinung lieber hinter einem Scherz. Es wäre auch nicht ratsam gewesen, wenn er allzu offen seine Ansicht vertreten hätte, denn wir lesen in II, 5, wie Pantagruel auf seiner Reise durch die Universitäten Frankreichs in Toulouse „vit qu'ilz faisoient brusler leurs regens tout vifz comme harans soretz". Es handelt sich hier um die Verbrennung des Rechtsgelehrten Cadurque als Ketzer 1532.

Mit Spannung wird Rabelais auch die Tarraballationes doctorum Coloniensium adversus Reuchlin (II, 7), den Streit der Gottesgelehrten Kölns gegen Reuchlin, verfolgt haben.

Die Entdeckung Kanadas ist Anlaß für Rabelais, gleich die damals noch nicht erforschte und als märchenhaft angesehene Größe dieses Landes als Vergleich für den Flächenraum der Insel Medamothi heranzuziehen (IV, 2).

Geben die in dem hiermit geschlossenen Kapitel erwähnten Stellen auch nur einen kleinen Ausschnitt aus allem, was Rabelais mit wachen Sinnen miterlebt und aufgezeichnet hat, so lassen sie uns doch erkennen, daß Rabelais an Fülle der Mimesis nicht hinter den großen Schriftstellern des Altertums zurücksteht. Er ist darin vielleicht vergleichbar dem Aristophanes und noch mehr mit den Dichtern der realistischen Romane, die auch die gesamten Erscheinungen seines Zeitalters in seine komischen Dichtungen hineingearbeitet haben. Komisch, nicht als trockene Chronik, sondern in immer unterhaltender und belustigender Weise klärt uns das Werk gewissermaßen so nebenher über die Menschen, die Ereignisse, die geistigen Strömungen des ausgehenden Mittelalters auf, einer Zeit, die im Sterben lag, aber noch heftig sich wehrte gegen die neue Zeit, die langsam aber darum nicht weniger unwiderstehlich heraufzog. Welche persönliche Stellung Rabelais in den politischen und religiösen Wirren einnahm, werden wir im nächsten Kapitel zu ergründen suchen.

Satire.

Wenn wir von der Satire bei Rabelais sprechen, dürfen wir keineswegs an die bittere weltfeindliche Satire eines Swift denken, der ja sehr von Rabelais angeregt wurde. Auch nicht an die trotzige Auflehnung des jungen Schiller der „Räuber" und der „Luise Millerin". Die Satire Swifts ist ein giftiger Stachel, den der Mensch sich in die eigene Seele bohrt. Die Schillersche Satire ist ein rebellisch trotziges Aufbäumen. Rabelais' Satire geht über sich hinaus und wendet sich zum befreienden Lachen, nicht zu dem leisen weisen Lächeln eines Wilhelm Busch, dem typisch deutschen Humoristen mit „Gemüt", diesem ins Französische unübersetzbaren Wort, sondern zu einem weithin schallenden Gelächter, dem risus mimicus, das dem Gallier besser liegt. Was Rabelais, den wir auch in Bezug auf die Satire mit den antiken Komödienschreibern, etwa Aristophanes, vergleichen können, an seiner Zeit morsch und ihm selbst drückend erschien, brachte er nicht in pathetischer Tragik auf die Bühne, wie Schiller, er stieß sich daran auch nicht die Seele wund wie Swift, er ging weiter den Schritt vom Tragischen, Pathetischen, Erhabenen zum Lächerlichen. Er griff sich das heraus, was einen Schiller bedrückt und einen Swift verbittert hätte, vergrößerte oder verkleinerte es, und in dieser Verzerrung erschien es ihm so komisch, daß er lachte und auch andere zum Lachen brachte und auch noch heute zum Lachen bringt. Auch Swift verzerrte, aber seine Komik wurde, je älter er wurde, mehr und mehr Fratze und Grimasse. Am Schlusse seines Buches ist der Leser bedrückt, beschämt, niedergeschlagen.

Die Satire des Rabelais ist damit zugleich echt französisch. In Frankreich zerstört schlechter Lebenswandel, moralische Verkommenheit, selbst Haß nicht so sehr das Ansehen eines Menschen wie Lächerlichkeit: le ridicule tue. Nicht nur die Mißerfolge seiner äußeren Politik, nicht ihre Rückwirkungen auf das innere Leben Frankreichs haben Napoleon III. gestürzt: wahrhaft erledigt wurde er durch die Witzblätter, die ihn im Vergleich zu seinem Oheim Napoléon le Petit nannten und die beiden Napoleoni folgendermaßen kennzeichneten: Napoléon I. a eu génie, mais Napoleon III a Eugénie.

Rabelais' Satire ist nahe der Urform der Satire aus der Antike. Bei ihm hat Satire noch den ursprünglichen Sinn: lanx satura: Schüssel mit allerlei gefüllt. Es ist also allerlei aus der Schüssel des Lebens, das Rabelais als ihm komisch erscheinend herausgreift und in bunter Fülle vor uns auftischt. Die Satire bei Rabelais wie bei den antiken Dichtern ist noch der *μίμησις βίου* sehr nahe, mit der sie in starkem Maße innerlich verbunden ist.

Man kann sagen, daß die Rabelaisische Satire die Mimesis ist, die durch Unterstreichung einzelner Eigenschaften und durch Übertreibung komische Wirkungen hervorruft.

Über den vielen kleinen Gegenständen des Spottes ist es bei Rabelais ein großes Ziel, auf das sich seine Satire richtet: die mittelalterliche Weltanschauung, die im Zerfallen war und die sich krampfhaft, wenigstens noch in ihren äußeren Formen, zu halten suchte, und durch Zwang noch lange eine wenigstens äußere Herrschaft auf die Menschen ausübte. Ihre drei Formen sind: veraltete staatliche Einrichtungen, vor allem die Justiz und das Feudalwesen, die Kirche und die Schulphilosophie, besonders die Scholastik. Der Kampf ist ein unendlich langer und zäher auf beiden Seiten gewesen. Noch Moliere kämpfte gegen diese drei Mächte und bekam noch ihre äußere Macht zu spüren, auch wenn er einen Teil des Publikums für sich hatte. Sein Tartüffe ist der schwerste Hieb auf die in Formel erstarrte kirchliche Moral, hinter der sich tiefste Unmoral verbarg. Der Schulphilosophie stellte er seine praktische Lebensphilosophie entgegen, und als letzter Rest des durch den Absolutismus heruntergekommenen Feudalwesens spuken auf seiner Bühne die marquis herum mit ihrer unechten contenance.

Wie schon einmal erwähnt, ist die politische Satire ein Zeichen der aristophanischen Komödie, wie Jaeger in seiner Paideia ausführt. Wobei politisch im weitesten Sinne zu fassen ist, als alles das, was die Öffentlichkeit angeht.

Rabelais wie Molière beklagen beide, den Verlust des wahren homme de bien, des Vertreters einer aufrichtigen wahren Gesinnung und Gesittung: O gens de bien, je ne vous peux voir, heißt es im 1. Prolog zum 4. Buch. Diese Redewendung wiederholt sich weiter und witzig ausgeführt im 2. Prolog zu diesem

Buche. Überall Zerfall der Ideale, nur äußere Formen, die nur mühsam den morschen Inhalt zusammenhalten und verbergen. Dieser Zustand läßt sich auf allen dreien der oben angedeuteten Gebiete nachweisen. Auf allen drei Gebieten verspottet Rabelais diesen Ungeist.

Rabelais' Schaffensperiode fällt in die Regierungszeit von Franz I., dem Renaissancefürsten, den ihn protegierte, aber zum Unglück für Rabelais sehr zeitig starb. Franz ist einer der glänzendsten Vertreter des Renaissanceabsolutismus, der seine innere Berechtigung herleitet aus dem „Principe" des Macchiavelli. Es ist eine feine Ironie des Schicksals, daß ein absoluter Renaissancefürst der Mäcen des Mannes war, der die literarische Grundlage des Absolutismus bekämpfte.

III, 1 enthält einen Angriff gegen die Lehre des italienischen Staatsrechtslehrers, dessen Schriften durch die Heirat Heinrichs II. (1533) mit Katharina von Medici in Frankreich bekannter wurden. Gleichzeitig setzte Rabelais dem negativen Bild des macchiavellischen Fürsten, den er beinahe einem Räuber gleichsetzt, das Ideal eines für seine Untertanen besorgten und sorgenden Fürsten entgegen. Es ist schon einmal dargelegt worden, daß Pantagruel als verkappte Idealgestalt zu begreifen ist.

Auch aus der Antike zieht Rabelais Beispiele heran. Der Mazedonier Alexander ist ihm das Ideal eines Fürsten. Plutarch ist ihm hier wie oft schon die Quelle. Auch Homer gibt ihm Material: κοσμήτορας λαῶν Ordner der Völker müssen die Herrscher sein. Und juste, politic, philosophe wie Numa Pompilius, so will Rabelais das Ideal eines Fürsten. Philosophe ist hier zweifellos nicht im Sinne von Schulphilosophie zu verstehen — das in Pantagruel verkörperte Ideal eines Fürsten spricht dagegen — vielleicht nicht einmal im Sinne Platos, sondern im Sinne von Moliere: voller raison und bon sens.

Das schließt natürlich nicht aus, daß ein Fürst allseitig gebildet sein soll, wie Gargantua in seinem Brief an Pantagruel (II, 8) darlegt! Aber auch hier heißt es: science sans conscience n'est que ruine de l'ame. Eine herbe und doch zugleich humorvolle Kritik ist, daß der Brief als Aufgabeort Utopia angibt, also

als praktisch kaum ausführbar und möglich von Rabelais angesehen wurde.

Die Kritik am Fürsten ist eins der Vorrechte des Mimen. Wenn Lucian verstorbene oder fremde Herrscher im Hades unter ihren Strafen wimmern läßt, so meint er nicht nur diese, sondern vor allem bestimmt einen oder mehrere zeitgenössische. Plato und Aristoteles vertreten die positive Seite der Kritik.

Den literatur- und hoffähig gewordenen späteren Mimen war stillschweigend das Vorrecht anerkannt worden, an den Herrschern, ihren Methoden und Handlungen Kritik zu üben, und die römischen Kaiser achteten diese Kritik als Ausdruck der öffentlichen Meinung. Sie waren das, was der „Simplicissimus" der heutigen Zeit darstellte. Die Fürsten des Mittelalters hatten stets ihre Narren bei sich, die ihnen recht oft und nett den Kopf zurecht setzten, so wie der Narr in Shakespeare's King Lear. Auch Franz I. hatte seinen Hofnarren Triboullet, der schon Ludwig XII. gedient hatte, und nach diesem den Caillete. Rabelais erwähnt den ersteren in III, 38, den anderen im Kapitel vorher. Daß diese Narren nicht nur Narren waren, sondern ein gut Teil Menschenverstand besaßen, erkennt Rabelais, wennn er III, 37 mit deutlichem Bezug auf Caillete sagt: un fol enseigne bien un sage, eine Volksweisheit in Form eines Sprichwortes, wie er selbst hinzufügt. Uns ist dieses Sprichwort ja in vielfacher Gestalt hinreichend bekannt.

Im Zeichen des Renaissanceabsolutismus steht es, daß die Herrscher im Streben nach unumschränkter Herrschaft Kriege führen, die ihre Länder und Völker allmählich aufreiben. Recht drollig hat Rabelais diese Sucht nach Vergrößerung der Hausmacht und die Benutzung des ersten greifbaren wenn auch noch so geringfügigen Anlasses in I, 26 verspottet. Worum entsteht da der Krieg? Um ein paar Brötchen.

Picrochole, dessen Vorfahren in der Volksposse schon im Kapitel über die Figuren aufgezeigt sind, kann auch als Karrikatur eines solchen Renaissancefürsten gelten, der die eigene Laune zur Richtschnur seines politischen Handelns macht. Sein Ratgeber Hastive kann möglicherweise den Marschall Montmorency zum Urbild gehabt haben.

Das Feudalsystem, auf dem das mittelalterliche Königtum beruhte, bleibt nicht verschont. Rabelais stimmt darin überein mit seinem großen Mitkämpfer Cervantes. Während aber Cervantes noch gegen die gesamte feudale Ideologie kämpfte, konnte Rabelais sich auf Lächerlichmachung der äußeren Formen beschränken. In Frankreich war die Idee des Rittertums durch die straffer zentralisierende Regierungsform des absoluten Königtums eher zur bloßen Form erstarrt, während in Spanien, das erst 1492 zu einer Einheit kam, die auch nur locker war, sich ein gewisser Enthusiasmus länger halten konnte. Wir können auch andererseits sagen, daß dieser Enthusiamus der Grund war, daß das Rittertum in Spanien sich so lange halten konnte. Es spielen da auch die Charaktere und Temperamente der beiden Völker eine Rolle. Den Spanier band an seinen Feudalherren eine gewisse religiöse Inbrunst, beim Franzosen war es la loi, le devoir, also zwei Mächte, die eher eine Erstarrung in Form bedingen konnten.

Und diese Form greift der freie Geist Rabelais an, wenn er in I, 8 die Kleidung des Gargantua so umständlich beschreibt, gewissermaßen als ob er einen Codex der Kleidung geben wollte, und wenn er sich im folgenden Kapitel über die Wappenfarben lustig macht. Er zitiert dort ein um 1530 erschienenes Buch, das die Bedeutung und Anwendung der heraldischen Farben genau festlegt. Vernichtender kann eine Kritik wohl nicht sein als die von Rabelais:

Qui l'a fait? Quiconques il soit, en ce a esté prudent qu'il n'y a point mis son nom.

oultrecuidance und besterie, Vermessenheit und viehische Dummheit, ist es für Rabelais, ein solches Buch zu veröffentlichen. Vermessenheit wie die

des tyrans qui voulent leur arbitre tenir lieu de raison

und Dummheit, zu glauben, daß andere als quelques restes de niays du temps des hauts bonnets ein solches Buch kaufen und lesen könnten.

Wir sehen auch hier wieder den echt französischen Zug, der bei Molière wiederkehrt: der usance des tyrans setzt er die raison gegenüber und entgegen.

Mit Cervantes berührt sich Rabelais wieder, wenn er in

IV, 41 berichtet, daß Gymnaste seinem Schwert einen Namen gibt. Das ist noch die ritterliche Sitte, die an das Rolandslied erinnert. Für die Zeit von Rabelais ist das nichts mehr, deswegen trägt auch das Schwert des Gymnaste nicht irgendwelchen siegverheißenden Namen, sondern es heißt „Baise mon cul". Das ist schon fast Voltaires tötender Witz und der Geist der Aufklärung, der die Welt entgöttert, der sich da bemerkbar macht. Es ist der Witz, der sich über unangebrachtes Pathos lustig macht. Uns Deutschen ist dieser Witz nicht so vertraut. Wenn die Zeit des großen Kampfes vorbei ist, dann erklingt zwar nicht mehr Körners Schwertlied mit den Zeilen:

als wärst Du mir getraut
als eine liebe Braut.

Aber es ist nicht so, daß der Gedanke der Waffe als Braut ohne weiteres in die Ecke gestellt wird oder gar verspottet. Das Gewehr bleibt die Braut des Kriegers auch in Friedenszeiten.

Eine besondere Art des Rittertums ist das geistliche Rittertum, das Rabelais in V, 1 verulkt. Und zwar erscheinen die Kreuzritter hier als Vögel mit einem Gefieder von der Farbe, wie sie die einzelnen Ordenstrachten hatten. Diese Vögel singen nicht, fressen aber sehr viel, sind also überflüssige Drohnen. Außerdem haben sie auch die Kavalierkrankheit.

Die Auszeichnungen der Ritter verspottet Rabelais im selben Kapitel als jects, das sind Lederriemen, an denen die Jagdfalken festgehalten wurden. Komische Symbolik: durch Verleihung eines Ordens wird der Ordensritter dem Ordensverleiher verpflichtet, der Orden ist also gewissermaßen der Lederriemen, der ihn an den Fürsten fesselt. Deutlich erkennt man unter dem Orden den Hosenbandorden (avec inscription aux vervelles, par laquelle qui mal y pensera, est condamné d'estre soudain conchié.) und den Orden vom Goldenen Vließ (une peau de belier).

Auch gegen die Verwaltung und gegen die Justiz richtet sich der Spott des Rabelais. Diese müssen damals schon im Volke einen recht schlechten Ruf genossen haben. Sonst konnte sich Rabelais kaum die Dreistigkeit erlauben, eine fiskalische Amtsperson in drolliger Verdrehung ihres Titels mit serrargent statt sergent zu bezeichnen, oder zu behaupten, daß sich der Teufel an einem Sergent den Magen verdorben habe (II, 4).

Ein Spott, gegen den zu opponieren nur lächerlich machen würde. Denn Rabelais hätte den Getroffenen dann vielleicht gesagt, daß sie stolz darauf sein könnten, den Teufel selbst zum Erbrechen gebracht zu haben.

Ein hübscher Vergleich, gleichzeitig die ausführliche Illustration einer sicher zu allen Zeiten lebendig gewesenen Redensart ist die Darstellung des Steuer- und Finanzwesens als Weinkelter, in dem aus den Weintrauben, dem Volk, der letzte Tropfen Saft gepreßt wird (V, 16), eine unvermeidliche aber deshalb doch nicht entschuldbare Folge der Kriege.

Die Juristen scheint Rabelais besonders in sein Herz geschlossen zu haben. Als Renaissancemensch mußte ihn natürlich ihre Weltfremdheit reizen, mit der sie hinter Aktenbündeln wie hinter Barrikaden versteckt sich nur an den Buchstaben des Gesetzes hielten. Mit derber Dreistigkeit nennt Rabelais die Gesetzbücher mit ihrem weltfremden Inhalt und Stil une belle robe d'or .... brodée de merde. Ihre wenig volkstümliche Sprache, les antinomies et contrarietés des loix, des edits, des constumes et ordonnences (III, 44), war also schon damals ein beliebtes Spottobjekt.

In Bridoye stellt Rabelais einen Juristentyp auf, wie er in vielen Abwandlungen durch die Jahrhunderte zu verfolgen ist. Als mimische Paten können wir zweifellos Pathelin und den dottore der commedia dell'arte ansehen. Sein Name verrät schon vorher die Eigenschaft seines Trägers. Er ist entweder einer, der Gänse fesselt oder überlistet, wozu nicht viel Geist gehört, oder er ist selbst eine überlistete Gans, was den Gehalt an Geist noch unterbieten würde. Vgl. dazu auch neufrz. oison bridé — dumme Gans. Die Habgier der Juristen, wie sie schon im Pathelin dargestellt wird, zeichnet Rabelais kurz mit den Worten: à la maniére des advocats .... rien ne luy eschapperoit (IV, prol. 2), in der Form eines Lobes gefaßt, aber man merkt doch den Witz.

Die Umständlichkeit der Justiz, den berühmten Instanzenweg, läßt Rabelais durch Bridoye in naiv drolliger Art verteidigen. Derartige Verteidigungen sind häufig wiederkehrende Themen der Posse und Komödie. In den *Νεφελαί* des Aristophanes kommen mehrere solche Szenen vor. Die Diener der antiken

Komödie (Plautus, Mostellaria) und der commedia dell'arte nehmen ihre ganze Verschlagenheit zu Hilfe, um sich vor ihren Herren zu entschuldigen und zu verteidigen. Im „Prometheus" des Lucian erhebt sich die Verteidigungsrede des Prometheus sogar zu einer Anklagerede gegen den Ankläger. Die Reihe reißt nicht ab. Ununterbrochen geht sie herab bis auf die Verteidigungen des Mephistopheles in Goethes „Faust" und auf die Szenen in Kleists „Zerbrochenem Krug".

Die Entscheidung der Prozesse durch Würfel ist möglicherweise eine Verspottung der Gottesurteile und damit auch wieder ein Angriff gegen das alte Rittertum.

Daß nicht nur die Theologie, wie später erwähnt, sondern auch die Rechtsgelahrtheit eine gaie science gewesen sein muß, zeigt der Name des grand president de la court de Myrelingues, des Parlamentes, das zugleich höchster Gerichtshof war. Dieser president heißt Trinquamelle, ein Name, den man gleich mit „Herr von Prösterchen" übersetzen möchte, wenn ihn Owlglaß nicht mit „Schöppling" übersetzt hätte, was zugleich an Schöppchen = Glas Wein, Schöffe, und Schöps = Hammel erinnert.

Unerhört kühn wird die Satire auf die Justiz in den Kapiteln, die vom Besuch bei den Chats fourrées handeln. Sie überschreitet da fast die Grenze selbst des dem Mimen gestatteten. Rabelais knüpft hier wahrscheinlich an Aesop an, indem er Tiere als handelnde Personen einführt. Aber die Darstellung der Juristen und sonstigen Beamten als reißende Bestien ist doch neu und auch sehr gewagt. Dies ist einer der Umstände, die gegen die Autorschaft Rabelais' für das fünfte Buch sprechen. Doch liegt hier anscheinend eine Parallele zu Swift vor. Swifts Satire wird auch erst in den letzten Büchern so bissig und pessimistisch, daß man bei ihrer Lektüre sich schämt und ekelt, daß man ein Mensch ist. Das ist der Groll des alten Kämpfers, der sieht, daß alle seine Bemühungen doch zu keinem rechten Ziel geführt haben, daß das, was er ein Leben lang bekämpft hat, unbeirrt weiter wuchert. Wir wissen, daß selbst noch Molière anderthalb Jahrhunderte später Grund hatte, seine Satire gegen dieselben Ziele zu richten wie Rabelais. So mag denn selbst einmal bei Rabelais der Groll durchgebrochen sein, so daß er in seinem letzten Buch mitunter schärfer zubiß und nicht mehr

die lachende Überlegenheit seiner besten Jahre fand. Aber er bleibt immerhin noch weit entfernt von der galligen Satire Swifts.

Ein Thema, das Rabelais mehrmals verwendet hat, ist, daß der Teufel auch die Juristen frißt: uraltes Erbgut der komischen Dichtung, vom Hadesmärchen über die Divina Commedia zum Kasperleteufel.

Das Motiv der Beamtenbestechung ist auch schon alt. In den Totengesprächen Lucians versucht Megapenthes bei der Überfahrt über den Styx die Parze Klotho zu bestechen, ihn wieder auf die Erde entfliehen zu lassen. Die tausend Talente, die Megapenthes der Klotho anbietet, übertrumpft Rabelais mit ganzen Schiffen voll corruption, die die Nahrung der Chats fourrés bildet. Recht witzig und echt mimisch übersetzt Owlglaß corruption mit Schmieralien.

Den positiven Weg zeigt Rabelais uns hier auch wieder in der verkappten Idealgestalt Pantagruel. Im 2. Buche wird erzählt, wie Pantagruel gerufen wird, um den Rechtsstreit zwischen dem Herren von Baisecul und dem von Humevesne zu entscheiden. Man ist nur zu leicht geneigt, die Reden der beiden Parteien und des Schlichters in ihrer komischen Unverständlichkeit in den Vordergrund zu rücken und das ganze als eine einzige Farce anzusehen. Man übersieht dabei, leicht den folgenden Absatz (in II, 10):

> Mais Pantagruel leur dist: Messieurs, les deux seigneurs qui ont ce procès entre eux sont ilz encores vivans. A quoi luy fut respondu que ouy. De quoy diable donc, dist il, servent tant de fatrasseries de papiers et copies que me baillez? N'est ce le mieulx ouir par leur vive voix leur debat, que lire ces babouyneries icy, qui ne sont que tromperies, cautelles diaboliques de Cepola, et subversions de droit?

Hier haben wir den Angelpunkt der ganzen Erzählung, von dem aus sich ihr Sinn erklären läßt. Was der Mimus Rabelais will, ist die Befreiung der Justiz von Akten, Protokollen und Sachverständigengutachten, die den wahren Sachverhalt oder Tatsachenbestand nur verschleiern. Der Richter soll hineingreifen in das volle Menschenleben und aus dem Leben selbst das Recht schöpfen. Nur so kann ein Urteil zustande kommen, das Kläger wie Beklagte gleich zufrieden stellt.

Den umfangreichsten und, was die Mittel betrifft, vielseitigsten Spott muß jedoch die Kirche und die Geistlichkeit über sich ergehen lassen. Die Kirche ist immer schon ein Spottobjekt des Mimus gewesen. Im Peregrinos des Lucian werden die Christen als arme leicht zu betrügende Narren hingestellt. Bei Apuleius ist ausgerechnet eine sittenlose Bäckersfrau Anhängerin der Lehre von einem Gott. Es entwickelt sich später eine besondere christologische Volksposse. Und sicher war es nicht nur aus Gründen der Sittlichkeit, daß die Kirche stets im Kampfe mit den Komödienschreibern und -spielern lag und sie stets mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln zu unterdrücken suchte. Zweifellos hat Rabelais in seinen Angriffen gegen die Kirche Vorgänger unter den Mimen gehabt.

Was ist es, das Rabelais hier zur Auflehnung und zum Spott treibt? Das, was die Mönche trieb, die Klöster zu Hunderten zu verlassen, und das, was später Molière an der Geistlichkeit verspottete: der Zwang und die teilweise aus dem Zwang geborene Moralheuchelei. Was früher aus Weltflucht und christlicher Hingabe an göttliche Gedanken geschah, war jetzt zum Teil eine Art gesellschaftlicher Zwang geworden. Außerdem die Verehrung des Papstes und der sterblichen Überreste von Heiligen.

Der Katholizismus in der Form, wie er damals bestand, erscheint Rabelais als folie (V, Prol.), dem er die sagesse der Reform gegenüberstellt. Allerdings drückt er vorsichtigerweise sich nicht so derb und deutlich aus, sondern hüllt seine Meinung in ein Mischmasch von drolligen Fragen und Phrasen, so daß ihm ernsthaft kaum jemand etwas nachweisen kann.

Aber daß über seine Auffassung kein Zweifel sein kann, zeigt die Bezeichnung der eifrigen Katholiken als Papimanes, *Manía* ist Begeisterung bis zum Wahnsinn, krankhafte Sucht. Rabelais berührt sich hier mit Molière, für den die hypocrisie eines Tartuffe als Abirrung von der nature, als Erkrankung der raison zu werten ist (Wechssler, Molière als Philosoph).

Ähnlich faßt Rabelais das Problem an. Auch er predigt ein sequi naturam, und zwar in dem Sinne, daß der Mensch seiner Natur keine Gewalt antun darf, daß er alle Gaben, die ihm der Schöpfer verliehen hat, mit Vernunft gebrauchen soll. Kastei-

ungen und alle ähnlichen Kirchenbräuche oder Kirchenstrafen sind ihm daher ein Greuel. Daher der Krieg gegen Caresmeprenant mit dem Schlachtruf und der Parole Mardigras (IV, 38).

Daher auch das ständige Sturmlaufen gegen das Zölibat. Frere Jean vertritt die Meinung eines großen Teils der damaligen niedrigen Geistlichkeit. Er ist vor allem der Sprecher von Rabelais' eigensten Gedanken.

Die Folgen sieht Rabelais deutlich; was die Kirche verbietet, wird zwar in heimlicher Form, dafür aber in unheimlichem Maße betrieben. Die Rabelaisischen Mönche sind würdige Nachkommen der Faune und Satyrn, die den schönen Jungfrauen auflauern, und die Nonnen ebenso würdige Nachfahren der Nymphen, die sich von den Satyrn, aber auch von schönen Sterblichen betören lassen. Dies alles aber ist von Rabelais in eine volkstümlich derbe Form und Sprache gebracht.

Zwei Stellen sind in ihrer derben Komik charakteristisch für die Rabelaisische Kritik an den Mönchen: als unfehlbares Mittel gegen Magerkeit wird in V, 21 das Mönchwerden empfohlen, und die Geschichte von dem alten lahmen Hund des seigneurs de Menoles, dem einer eine Mönchskutte umhängt und damit erreichte, daß der Hund wie in seinen besten Tagen hinter allen Hündinnen hinterher war.

Das fröhliche Leben der Geistlichkeit muß aber doch offenes Geheimnis gewesen sein, so daß Rabelais I, 13 die Theologie eine gaie science nennen konnte.

Wenn auch Rabelais jeden Zwang ablehnt, so verwirft er doch auch wiederum die allzu große Freiheit, die sich die Träger des geistlichen Gewandes herausnahmen, besonders in Anbetracht der Tatsache, daß die Mönche ein ausschweifendes Leben führen und dabei so tun, als ob sie die sittsamsten Menschen wären. Alle Späße, die er über sie macht, zielen darauf hin. Sei es nun, daß er Grandgousier die Pilger fragen läßt, ob sie nicht wegen der umherschwärmenden Mönche Angst um ihre Frauen hätten (I, 45), sei es, daß er (IV, 11) einen Mönch klagen läßt, daß er in Florenz noch keine einzige rotisserie angetroffen habe.

Recht häufig bezeichnet Rabelais die Mönche als Affen, singes, oder auch culpelés (IV, 65 und I, 40), was dasselbe ist,

wenn man an die Tiere mit der rotpolierten Sitzfläche denkt. Diese Bezeichnung ist ebenfalls der antiken Komödie entlehnt. Im Bramarbas gebraucht Palästrio den Ausdruck von der Phidippe (IV, 1). Bei den Griechen war dies die übliche Bezeichnung für einen Menschen von häßlichem Charakter oder Aussehen und galt als schwere Beleidigung. Eine Forsetzung dieser Tradition finden wir bei Swift, der im 4. Buche seines Gulliver die Menschen als häßliche, alles beschmutzende Affen auftreten läßt. Aber welcher Unterschied gegen Rabelais, selbst wenn Rabelais von den Mönchen im IV. Prol. behauptet, daß sie in Wirtshäuser gehen, und den Leuten ins Essen spucken, um es den Leuten zu verekeln und für sich zu bekommen. Daß dabei die Wissenschaft in den Klöstern abwärts geht, ist natürlich. Es geht sogar soweit, daß c'est chose monstreuse veoir un moyne sçavant.

Die Mönche sind also gewissermaßen die Drohnen der Kirche und der Welt, die sich von der Gemeinschaft ernähren lassen und nichts dafür leisten. Rabelais nimmt dafür ein nettes Wortspiel: er bezeichnet die Mönche mit

pilleurs de l'église

anstatt mit

pilliers de l'église.

Rabelais hat auf drei Romreisen (1533, 1536 und 1538) auch Gelegenheit gehabt, den Katholizismus in seinem Brennpunkt und das Oberhaupt der katholischen Kirche selbst kennenzulernen. Die Insel der Papimanen und die des Papegaut sind gewissermaßen ein Gemälde davon, mit den Augen des komischen Dichters gesehen und entsprechend gezeichnet.

Der Bericht über die Insel des Papegaut findet sich im 5. Buch. Er ist in der Auffassung des Ganzen wie in seinen einzelnen Teilen so echt mimisch, daß man auf Grund dessen die Verfasserschaft des Rabelais auch für das 5. Buch verteidigen kann. Zum mindesten hat Rabelais diesen Bericht geschrieben. Man könnte allenfalls einräumen, daß eine fremde Hand die Erzählung von den Chats fourrés in Anlehnung an die von der Insel des Papegaut hinzugefügt hat, weil eben die Geschichte der Chats fourrés über einen gutmütigen komischen Spaß hinausgeht. Aber die Darstellung des Klerus als einen großen Staat

von Papageien, jenen drolligen harmlosen Vögeln, bleibt noch innerhalb des dem mimischen Künstler erlaubten Rahmens. Jedoch gehört eine genaue Untersuchung darüber nicht in diese Arbeit.

Die prächtigen Kirchen und Klöster, die oft den Neid von Umstürzlern erregt haben, können Rabelais nur Mitleid mit den Vögeln einflößen, denn sind sie auch reich, es sind doch nur Käfige. Es ist also die Unfreiheit der Geistlichen, die Rabelais verspottet.

Viele Umstände macht es, wenn man den Papst zu sehen bekommen will. Die Zeremonien und der päpstliche Hofstaat werden in V, 8 geschildert, natürlich übertragen in die Zustände des Papageienvolkes.

Gefährlich ist es auch, den Papegaut zu necken. Aeditue, der Führer der Reisegesellschaft durch die Insel, warnt davor:

voyez vous là dedans sa cage un bassin? D'iceluy sortira foudre, tonnoire, esclaires, diables et tempeste: par lesquels en un moment serez cent pieds sous terre abismés.

Unter den Vögeln gibt es wieder verschiedene Arten: Clergaux, Monagaux, Prestregaux, Abbegaux, Evesgaux, Cardingaux. Sie haben auch ihre Weibchen, die entsprechend heißen.

Eine besondere Art gibt es

qui rien ne font fors tout manger et tout gaster.

Also die Genießer von Pfründen.

Die Mitglieder der Bettelorden werden als oiseux enfumés, rauchschwarze Vögel, bezeichnet, die mit rauher und mißtönender Stimme singen und nur von Fischen leben.

Die Vögel stammen teils aus dem Lande Joursanspain, sind also arme Schlucker, die aus Not und Verzweiflung Geistliche werden, solche, die vom Leben enttäuscht sind und solche, die von der Justiz wegen eines Verbrechens verfolgt werden.

Außerdem gibt es noch einige, die aus dem Lande Trop-d'itieux kommen, das sind die nachgeborenen Kinder der Adligen, was aus dem Text deutlich hervorgeht. Aus den Reihen dieser kommen die Scharen klosterflüchtiger Mönche, die, nur durch den Zwang der Familie zum Klosterleben geführt, das innere Verhältnis zu ihrem aufgedrängten Beruf nicht finden konnten. Denn nicht innerer Drang, nicht Sehnsucht nach der

Vereinigung mit Gott, sondern der äußere Zwang, Unterkommen und Lebensunterhalt zu finden, hatte diese oft lebenslustigen Menschen zu einem Beruf verdammt, der kein eigentlicher Beruf für sie war, wenn man unter Beruf eine Tätigkeit versteht, die ein Mensch aus Berufung und innerem Antrieb gewählt hat. Gestalten wie Frere Jean waren es, die die erwähnten gesellschaftlichen Zustände hervorbrachten.

Ihre Speise beziehen die Vögel de tout l'autre monde, exceptez moy quelques contrées de regions aquilonaires. Eine Anspielung auf den vor kurzem erfolgten Abfall Heinrichs VIII. von Rom und die Gründung der englischen Hochkirche.

Über die Reliquien, die damals gezeigt und verhandelt wurden, macht sich Rabelais lustig in V, 10, wo unter anderen Merkwürdigkeiten auch le visage d'un connin rosty, dann Bonne Mine, femme de Mauvais Jeu, les coques des deux oeufs, jadis ponnus et esclos par Leda gezeigt werden. Wieder ein ins Komische gewendetes Thema aus der Antike.

Wenn Rabelais den Papst, das Haupt der katholischen Kirche, nicht schont, kann man von ihm nicht verlangen, daß er vor niedrigen Kirchenbeamten Achtung hat. So verspottet er die Beamten der kirchlichen Gerichtsbarkeit (I, 9), indem er die Doppeldeutigkeit des Wortes official benutzt:

Et un pot à pisser, c'est un official.

Verspottet Rabelais in der Fabel von der Insel der Papegaut mehr die Äußerlichkeiten des katholischen Ritus und der priesterlichen Hierarchie, so geht in der Erzählung von den Papimanen die Satire mehr auf den Geist der katholischen Kirche und das Verhältnis der übrigen Welt zur Kirche.

Der Prototyp des Papimanen ist dabei Homenaz, der schon beim Anblick des bloßen Bildes des Papstes sich veranlaßt sieht, Büßerkleider anzulegen, der alles, was gegen die Kirche steht, in einem bombastischen mimischen Wortschwall verflucht (IV, 53):

Bruslez, tenaillez, cizailles, noyez, pendez, empallez, espaultrez, demembrez, exentrez, decouppez, fricassez, grislez, transonnez, crucifiez, bouillez, escarbouillez, escartelez, debezillez, dehinguantez, carbonnadez, ces meschans heretiques Decretalifuges, Decretalicides, pires qu'homicides, pires que parricides, decretalilictones du diable.

Es liegt nahe, anzunehmen, daß die hierbei genannten Worte die Arten verraten, auf die Ketzer vom Leben zum Tode befördert wurden. Sicherlich liegt aber hier auch komische Übertreibung vor, die uns die Einstellung des Verfassers gegen die Kirchenstrafen verrät.

Die Decretalien, die Sammlung der Konzilienbeschlüsse, die sich an die Stelle des reinen Gotteswortes gesetzt hatten, erhebt Homenaz über alles. Denn sie sind es allein, die die Ordnung und den Frieden in der ganzen Welt aufrecht erhalten. Beim Lesen dieser Decretalien fühlt man

> ecstatique elevation de vos esprits, voire jusques au troisieme ciel.

Fürchterliche Strafe trifft den, der auch nur die Blätter des Decretalienbuches zu profanen Zwecken benutzt, wie Homenaz an mehreren Beispielen zeigt.

Die Papimanen sind von einer ungeheuren Selbstgerechtigkeit, die Rabelais zum Spott reizt:

> ouy, vraybys, dist Homanaz, aussi serons nous tous saulvés.

Denn vous adonnans à l'estude unique des sacres Decretales vous serez riches et honorés en ce monde.

Das Verhältnis der übrigen Welt zum Papst kennzeichnet Rabelais in folgenden Worten:

> . . . le saint Siege apostolique en Rome de tout temps et aujourd'hui tant redoubtable en l'univers que tous rois, empereurs, potentats couronnés, confirmés, authorisés, viennent là boucquer et se prosterner à la mirificque pantoufle.

Rabelais mag vielleicht an den Gang nach Canossa gedacht haben, als er obige Worte niederschrieb. Und dabei war es der Stolz ähnlich dem eines Luther, der sich vor Papst und Konzilien nicht beugen wollte, nur bei Rabelais ins Komische, überlegen Lachende gewendet: se prosterner à la mirificque pantoufle.

Unter diesem komischen Schleier hindurch sehen wir bereits den Vorläufer der zukünftigen Bewegungen, die die Befreiung des Staates von der Bevormundung durch die Kirche als ernsthaftes Ziel anstreben. Natürlich kann Rabelais noch nicht so scharf und deutlich werden wie jene. Aber schon im nächsten Jahrhundert scheuen sich die Satiriker nicht mehr, ihre Gegner recht deutlich zu nennen, und zu bezeichnen, wie Klaus Geisler

in seiner Dissertation über den Mimus im 17. Jahrhundert ausführt. Rabelais kann man als einen von denen ansehen, die den Boden für diese kühnen Angreifer vorbereitet haben.

Es ist bereits in dem Kapitel über Aristophanes einiges über die Verspottung der Scholastik gesagt worden. Hier sei noch das hinzugefügt, was das Bild abrundet.

Einen Vertreter der Scholastik hat sich Rabelais besonders als Zielscheibe seines Spottes ausersehen, das ist Duns Scotus, der als der hauptsächliche Vertreter der Scholastik angesehen wurde.

Sehr häufig macht Rabelais den Witz mit dem Namen des Scotus, indem er Scotus mit dem griechischen Wort σκοτεινός zusammenbringt, das „dunkel, unklar" bedeutet. Einmal sogar nennt er auf Grund dieser Gedankenverbindung Heraklit den grand Scotiste et tenebreux philosophe (III, 15). Man vergleich dazu Cicero, de Fin: Heraclitus, cognomento qui σκοτεινός perhibetur, quia de natura nimis obscure memoravit. In dieser Linie liegt auch der Buchtitel Barbouillamenta Scoti.

Was ist es nun, das Rabelais auf diese Satire führt? Es ist die Grundeinstellung des französischen Geistes, die nicht in Einklang kommen kann mit der Scotistischen Gedankenwelt.

Leupold hat in seiner Arbeit „Aristoteles bei Molière" auseinandergesetzt, daß Aristoteles der Philosoph ist, dessen Einstellung zu den Dingen der Umwelt dem französischen Geist am meisten entspricht. Dabei nennt er auch die Leidenschaft für die Form. Diese gerade vernachlässigt Scotus am meisten. Er hat ein Ziel, auf das er im Laufe seiner Darlegungen zusteuert, aber der Gedankengang seiner Ausführungen wird häufig unterbrochen durch Widerlegung der Einwände, die ihm schon gemacht worden sind oder die ihm möglicherweise noch gemacht werden könnten. Es kommt dazu das, was der Franzose subtil nennt, die Unmenge allerfeinster Unterscheidungen, die das Verständnis ungemein erschweren. Vielleicht ist es auch das etwas nachlässige Latein, mit dem sich Rabelais nicht befreunden konnte.

Duns Scotus hat in seine Werke auch Platonisches und vor allem Plotinisches Gedankengut aufgenommen. Und Rabelais mit seiner aristotelischen Grundeinstellung kann sich nicht da-

hinein versetzen. Es ist also die klare raison, der empirische und aristotelische Geist der Franzosen, einerseits und das platonische und spekulative Denken der nordisch germanischen Länder, die sich da verständnislos einander gegenüberstehen. Wir haben hier bereits eine Bestätigung des Schillerschen Wortes, daß sich französisch und englisch Blut nicht miteinander vermischen können.

Da wir das einmal klar erkannt haben, kann es uns nicht weiter in Erstaunen setzen, wenn Rabelais die mystisch-fromme, scharfsinnige Verteidigung der unbefleckten Niederkunft der Jungfrau Maria, die Scotus den Titel eines Doctor subtilis eingebracht hat, nicht begreift, und auf seine Art dieses Wunder sich auslegt. Die wunderbare Geburt des Gargantua I, 6 ist eine Verulkung dieser Arbeit, in die Scotus seine ganze Begeisterung und seine ganze Geistesschärfe hineingelegt hat.

Die Satire des Rabelais können wir, wenn wir alles zusammenfassend betrachtend, erkennen als aus dem typisch französischen Wesen heraus geboren. Alles, was der raison widerspricht, was dem Menschen irgendeinen inneren oder äußeren Zwang auferlegt, was seinem Tun oder seinem Denken Fesseln anlegt, ist dem Franzosen und damit Rabelais zuwider. Es ist dieselbe Einstellung, wie sie später Molière zeigt.

Mit siegessicherem Spott erhebt sich Rabelais aber über alles, was seiner Einstellung widerspricht, und verlacht es als sottise. Uns Deutschen ist diese Einstellung nicht recht verständlich. Schiller stellt dem, was ihn bedrückt, seinen aufwallenden Zorn und unbändigen Trotz entgegen, Busch deutet sich das Schicksal weise und leise lächelnd. Das sind die beiden Möglichkeiten der deutschen Einstellung. Ein Rabelais wie ein Molière ist aber nur in Frankreich möglich, wenn auch gerade deutsche Geister dem Verständnis dieser beiden Franzosen so nahe gekommen sind.

Rabelais' Weltanschauung das Ergebnis seiner Weltbetrachtung vom Standpunkt des komischen Dichters aus.

Wir haben gesehen, daß Rabelais mitten im Strom einer Überlieferung stand, als Empfänger und Weitergebender einer Kunstübung, die fast gleichzeitig auch in anderen Ländern wirksam war: in Deutschland mit Hans Sachs, in England mit Shakespeare, in Spanien mit Cervantes und in Italien mit der Commedia dell'arte. Rabelais war sich dessen wohl bewußt, denn in IV, 59 beschreibt er einen Umzug von Schauspielern mit dem Manducus und fügt hinzu:

... telle que la descrivent Plaute, Juvenal et Pomp. Festus.

Es muß ihm dabei also ein Gefühl gesagt haben, daß hier irgendwie ein Zusammenhang bestand zwischen der volkstümlichen Posse seiner Tage und der komisch burlesken Dichtung der Antike, daß mithin eine Tradition bestand, deren Träger einer er selbst war. Natürlich können wir nicht annehmen, daß er sich der Größe seiner Rolle voll bewußt war. Er stand ja selbst in der Zeit und hatte demnach nicht den Abstand und Überblick wie wir Heutigen. Er vertritt auch mit einer gewissen Bewußtheit die Prinzipien der antiken Komödie, so daß schon einmal erwähnte Bekenntnis zur *μίμησις βίου*: quod vidimus testamur.

Und damit kommen wir zu seiner Weltanschauung. Er ist der Prophet des befreienden Lachens. Nichts ist ihm so zuwider wie traurige Menschen und solche, die nicht lachen können. In dem Brief an den Kardinal de Chastillon nennt er in einem Atemzug: ..... cannibales, misanthropes agelastes (Menschen ohne Lachen). Das Lachen ist ihm die eigentliche Natur des Menschen, wenn er über den „weinenden" Philosophen Heraklit sagt: Heraklitus, tant abhorrent du propre humain, qui est rire (V, 25). Er teilt damit überhaupt die Meinung des Altertums, die eines der Hauptunterscheidungsmerkmale zwischen Mensch und Tier darin sah, daß der Mensch lachen könne, also das Lachen mit Sprechen und geistiger Tätigkeit auf eine Stufe stellte (vgl. Jaeger, Paideia, S. 452). Lachen ist ihm das Heilmittel für alle Leiden. In dem eben erwähnten Brief empfiehlt er sein Buch als Hilfsmittel für den Arzt: eine recht modern an-

mutende Erkenntnis von der Notwendigkeit der psychischen Therapie.

Panurge sagt in III, 2: Pensez vivre joyeux. Vivez joyeux setzt Rabelais selbst als Devise über sein erstes Buch.

Rabelais ist also bewußt der Prophet der Lebensfreude.

Wie gelangt man zu dieser Lebensfreude? Auch dieses Rezept gibt uns Rabelais, nicht an irgendeiner Stelle näher ausgeführt, sondern als der Weisheit letzten Schluß. Der Mensch soll mit Maßen die Schönheiten dieser Welt genießen. Er soll sich durch offenes Auge und Ohr für das Leben und durch Studium eine tiefe Einsicht in alles Menschliche verschaffen: Das gibt ihm eine innere Überlegenheit über sein eigenes Schicksal.

Das Klosterleben, Kasteien, Fasten, Askese, lehnt Rabelais ab. Deshalb siegt Mardigras über Quaresmeprenant. Die Einrichtung der Abbaye Theleme gibt uns Aufklärung über das Lebens- und Erziehungsideal des Rabelais. Es ist eine durchaus humanistische: allseitige geistige und körperliche Bildung. Ritterliche Spiele, Bibliotheken, Kunstsammlungen sind die Mittel dazu. Der so ausgebildete Mensch, hat die Befähigung und das Recht, alle Güter der Erde, gutes Essen, Wein, Liebe zu genießen. Und so leben auch die Hauptheldеn seines Buches. Viele stoßen sich am angeblichen Übermaß dieser Genüsse. Ein vielleicht abstoßendes Übermaß wäre aber höchstens nur im 1. Buch herauszulesen. Hier will ja Rabelais auch keine Beispiele aufstellen. In diesem 1. Buch ist Rabelais noch durchaus Prophet des Lachens. Erst in den späteren Büchern kommt allmählich die Lebensweisheit und das sittlich Lehrhafte mehr und mehr zum Ausdruck, nicht im Sinne trockenen Philistertums, sondern durch Beispiele und eingefügte Bemerkungen. Wenn also Rabelais uns in den Propos des beuveurs I, 5 ein Gelage zeigt, das zartbesaitete Seelen verletzen könnte, wenn Gargamelle (I, 4) soviel Kaldaunen verspeist, daß durch die entstehenden Blähungen ihre Leibesfrucht herausgetrieben wird, so will Rabelais uns nur zum Lachen bringen und uns derartige Völlerei nicht etwa als nachahmungswertes Beispiel hinstellen. Und wenn in den späteren Büchern die Liste der Speisen etwas zu lang werden, oder die Mengen des Verzehrten für unsere Begriffe etwas hoch angegeben werden, so ist dies nichts als die

schon mehrmals genannte Renaissancefreude an der Fülle. Weiter müssen wir in Betracht ziehen, daß wir in Rabelais einen Stürmer gegen die alte Zeit des klösterlichen Zwanges vor uns haben. Solche stürmischen Geister schlagen naturgemäß weit nach der anderen Seite aus, aber meist auch nur in ihrem Denken und Darstellen, nicht aber in ihrem Leben. Das übermäßige Ausschlagen nach dem anderen Extrem ist bei Rabelais schon aus dem Vergnügen daran geboren, daß der bekämpfte Gegner daran seinen Ärger hat.

In Wahrheit predigt Rabelais durchaus Mäßigkeit in allem. Beweis dafür ist der Ausspruch im Prolog zum 4. Buch: Souhaitez donc mediocrité: elle vous adviendra, et encores mieulx, deuement ce pendant labourans et travaillans.

Also Mäßigkeit und Tätigkeit, das ist Rabelais' Devise für das Leben. Wir haben keinen Grund, an der Aufrichtigkeit dieser Angabe zu zweifeln. In seinen Prologen spricht Rabelais, wie der Dichter der alten Komödie, seine ernsthaftesten Gedanken aus.

Wenn auch das Ideal der Genuß alles Schönen ist, so sieht Rabelais wohl, daß dies nicht immer zu erreichen ist. Aber das ist auch nicht nötig. In IV, 44 äußert sich Pantagruel darüber, den wir hier als Sprachrohr seiner Gedanken auffassen können, wie wir ihn schon einmal als Idealgestalt angesehen haben. Es heißt da: Pantagruel louoit leur police et maniere de vivre, et dist à leur potestat Hypenemien: Si recevez l'opinion d'Epicurus disant le bien souverain consister en volupté, volupté dis je facile et non penible, je vous repute bien heureux. Car vostre vivre, qui est de vent, ne vous couste rien ou bien peu, il ne faut que souffler.

Wiederum eine Mahnung zur aurea· mediocritas.

Die Mahnung zur allseitigen Ausbildung ist enthalten in dem Brief des Gargantua an Pantagruel II, 8. Wir können diese Mahnung um so ernster nehmen, als wir wissen, daß Rabelais selbst diese Mahnung sehr ernst genommen hat. Wir wissen, daß Rabelais genau wie er in dem Brief den Gargantua dem Pantagruel empfehlen läßt, sowohl die alten Sprachen wie die Naturwissenschaften studiert und demgemäß beherrscht hat, wie auch aus seinem Buch hervorgeht. Nicht nur das, auch die mo-

dernen Sprachen beherrschte er (vgl. das erste Auftreten des Panurge). Alles, was er gelesen hatte, hat er auch in sich aufgenommen und verarbeitet, er kannte alle philosophischen Ideen, er hatte ein Riesengedächtnis, das ihn befähigte, in seinem Buch frei und zwanglos Namen und Gedanken aus seiner Lektüre einzuflechten. Er war ein hochgelehrter Mann.

Im Hinblick darauf können wir Rabelais' Buch noch unter einem anderen Gesichtspunkt betrachten: nämlich gewissermaßen als ein Gegengewicht gegen den überwuchernden Intellekt. Für Rabelais war die Beschäftigung mit seinem Buch eine Art Entspannung. Dort entlud er seinen überreichen Wissensstoff. Während ein eifriges Studium scharfe geistige Konzentration forderte, so war die Arbeit an dem Buch für ihn eine nette, leichte scherzhafte Plauderei, wo er alles einflocht, was ihn beschäftigte, wo er seine Scherze über die Welt und Umwelt machte, wie ein komischer Schauspieler.

Wie Rabelais auch selbst im Prolog zum 1. Buch sagt:

> à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdis ny employay onques plus ny autre temps que celuy qui estoit estably à prendre ma refection corporelle.

Das Ziel einer solchen Lebensweise ist in III, 2 angedeutet, als das Wesen des Pantagruel mit folgenden Worten umschrieben wird:

> Je vous ay ja dit et encores redis, que c'estoit le meilleur petit et grand bon hommet, que onques ceignit espée. Toutes choses prenoit en bonne partie, tout acte interpretoit à bien. Jamais ne se tourmentoit, jamais ne se scandalizoit.

Wir erkennen demnach in dem, was uns Rabelais als nachahmenswert hinstellt, die weltmännische Ethik des Aristoteles, wie sie Leupold an hervorragenden Vertretern des französischen Geisteslebens nachgewiesen hat.

Wie kam nun Rabelais zu einer solchen Lehre? Auf dem Wege über die komische Dichtung und ihre *μίμησις*.

Theophrast hat als erster Nachfolger und Schüler des Aristoteles durch seine „Charakterbilder" ergänzt, er hat an komischen Beispielen gezeigt, wie der Mensch nicht sein soll.

Rabelais geht den umgekehrten Weg.

Rabelais stellt sich selbst komische Typen her. Er zeichnet einerseits asketische, weltfremde Gelehrte (Thaumaste), hitzige

Radausoldaten (Picrochole, Hastive), betrügerische Juristen (Bridoye), den Riesen Quaresmeprement als Symbolisierung der religiösen Askese, als Gegenstücke dazu der Völlerei und Buhlerei verfallene Mönche und Nonnen (soeur Fessue, Royddimet) und Gaster, Mardigras und Frere Jean, schließlich nicht zu vergessen Panurge. Diese Typen hat er, wie wir gesehen haben, dem Leben abgelauscht und in komisch übertreibender Nachahmung in seinem Buche gezeichnet. Aus diesem Material zieht dann Rabelais als Empiriker und Weltmann die Mitte und stellt das Streben nach dieser aurea mediocritas als Tugend auf.

Der komische Dichter und der weltmännische Philosoph vereinigen sich also in Rabelais und wachsen zu einer höheren Einheit zusammen, in der sie ohne Bruch miteinander verschmolzen sind. Dieselbe Einheit, die uns im Laufe dieser Arbeit immer klarer und deutlicher geworden ist, finden wir später bei Molière wieder. Rabelais hat also mit seiner Erhebung der volkstümlich komischen Dichtung zur hoffähigen Literatur und politischen Bedeutung, in welcher Hinsicht er mit Aristophanes zu vergleichen ist, die Grundlage geschaffen, auf der die folgenden Generationen bis zu seinem größten Nachfolger hin weiterbauen konnten.

Literaturverzeichnis.

Aristophanes: Aristophanis comoediae, Lipsiae Tauchnitz 1860.
— Komödien, übers. v. H. G. Droysen, Leipzig 1869.
Konrad Bursian: Schauspieler und Schauspielkunst im griechischen Altertum, Hist. Taschenbuch 1875, Folge 5, Jg. 5.
Rudolf Bultmann: Der Stil der Paulinischen Predigt und die kynisch stoische Diatribe, Göttingen 1910.
Wilhelm v. Christ: Geschichte der griechischen Literatur, München 1912.
Albrecht Dieterich: Pulcinella, Leipzig 1897.
Ernst Guhl u. *Wilhelm Koner:* Leben der Griechen und Römer, Berlin 1893.
Goethe: Die Parodie bei den Alten, (Sämtliche Werke, herausgeg. von Franz Schultz, Berlin-Leipzig, Knaur, 36. Bd., S. 5).
Klaus Geisler: Das Nachwirken des Mimus in der satirischen und burlesken Literatur Frankreichs im 17. Jahrhundert. Diss. Berlin 1935.
Wilhelm Hertz: Spielmannsbuch, Stuttgart 1900.
Werner Jaeger: Paideia, Berlin 1934.
Adolf Krüper: Rabelais' Stellung zur volkstümlichen Literatur, Diss. Heidelberg 1909.
Lucian: Sämtliche Werke, dtsch. von C. M. Wieland, Münch.-Lpz. 1911.
Werner Leupold: Die Aristotelische Lehre in Molières Werken, Berlin 1935.
Constantin Miklasewsky: La Commedia dell' arte, Paris 1927.
Noack: Philosophiegeschichtliches Lexikon, Leipzig 1879.
Oltramare: Les Origines de la diatribe romaine, Lausanne 1926.
Ovidius Naso: Metamorphoses, Teubner-Lipsiae 1905.
Ovid: Verwandlungen, deutsch von Johann Heinrich Voß.
Titi M. Plauti: Comediae, Patavii 1725.
Plautus: Comödien, Berlin 1784.
Platon: Gastmahl, übers. von J. J. C. Donner, Leipzig.
Rabelais: Gargantua et Pantagruel, ed. Jean Plattard, Paris 1929.
— Gargantua et Pantagruel, ed. Burgaud des Marets et Rathery, Paris 1893.
Hermann Reich: Der Mimus, Berlin 1903.
— Der biologische Roman der Antike, Festschrift für Wechssler.

Erwin Rohde: Der griechische Roman, 3. Aufl., Leipzig 1914.
Seneca: L. Annaei Senecae philosophi opera omnia, Amsterodami MDCXXVIII.
Wilhelm Süß: Aristophanes und die Nachwelt, Leipzig 1911.
Terentii. Afri Comoediae, Lipsiae 1791:
Terenz: Komödien, Stuttgart 1854.
Eduard Wechssler: Molière als Philosoph, Marburg 1915.
— Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform, Leipzig 1930.
— Das Komische, Festgabe für Caroline Michaelis de Nasconsellos.

Lebenslauf.

Am 9. Juli 1908 wurde ich, Günter Rudolf Hermann Kummer, zu Berlin als Sohn des Handlungsgehilfen Rudolf Kummer und seiner Ehefrau Helene, geb. Stoffregen, geboren.

Von Michaelis 1914 bis Ostern 1919 besuchte ich die 257. Gemeindeschule zu Berlin und danach die Königstädtische Oberealschule zu Berlin, die ich Ostern 1928 mit dem Reifezeugnis verließ.

Innerer Neigung folgend, studierte ich .an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin Neuphilologie. Zu Ostern 1930 erwarb ich durch die Ergänzungsprüfung im Lateinischen die Reife eines Realgymnasiums.

Meine Lehrer an der Universität waren die Herren Professoren Bertholet, Brandl, Dibelius, J. Freund, Gamillscheg, Lietzmann, Meißner, Rieffert, F. J. Schmidt, Stumpf und Wechssler.

Im Februar 1933 bestand ich die Staatsprüfung für das höhere Lehramt.

Die Anregung zu vorliegender Dissertation verdanke ich Herrn Prof. Wechssler, der mir im Verlauf meiner Arbeit mit Rat und Hilfe zur Seite stand. Ihm möchte ich daher meinen besonderen Dank aussprechen. Herrn Prof. Stroux, der meine Dissertation als Korreferent freundlich befürwortete, bin ich ebenfalls sehr zu Dank verpflichtet. Ich möchte nicht versäumen, auch der Herren Professoren Gamillscheg und Horn, die meine Prüfer im mündlichen Examen waren, an dieser Stelle dankbar zu gedenken.